L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

ADMINISTRATION ET RÉDACTION :

J.-B. BAILLIÈRE & FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e)

Téléphone : DANTON 96-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202. — R. C. Seine 7.432. — R. P. Seine C. A. 4.615

3e ANNÉE. — N° 3. — MAI-JUIN 1951

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. — DOCUMENTATION GÉNÉRALE

BIBLIOGRAPHIE

DEUXIÈME PARTIE. — DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

3e ANNÉE. — N° 3. — MAI-JUIN 1951

Ont collaboré à ce numéro :

J. BEAUJEU, chargé de cours à la Faculté des Lettres de Lille; G. BECKER, professeur au Lycée Janson-de-Sailly; J.-H. BORNECQUE, professeur à la Faculté des Lettres de Caen; P.-G. CASTEX, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Lille; A. DAIN, directeur d'études à l'Ecole pratique des Hautes Etudes; H. DUBOURDIEU, professeur au Centre national d'enseignement par correspondance; Juliette ERNST, attachée au Centre de la recherche scientifique; G. GALICHET, directeur de l'Ecole normale de Limoges; R. PONS, professeur de Première supérieure au Lycée Louis-le-Grand; Guy ROBERT, chargé de cours à la Faculté des Lettres de Besançon; J. SCHERER, professeur à la Faculté des Lettres de Nancy; J. VOISINE, assistant à la Sorbonne.

PRIX DE L'ABONNEMENT : France, **700 francs;** Etranger, **900 francs;** le numéro, **175 francs**

N. B. — La Direction de la Revue décline toute responsabilité au sujet des opinions émises par les auteurs dans leurs articles

PREMIÈRE PARTIE

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

La dramaturgie du « Mariage de Figaro »

Le *Mariage de Figaro* de Beaumarchais est une des pièces les plus complexes qui existent. Seize personnages actifs, sans compter les figurants, s'y démènent sans relâche pendant quatre-vingt-douze scènes. La première représentation a duré plus de quatre heures (1). La pièce évoque les idées et les sentiments les plus variés; elle touche à presque tous les genres; Emile Fabre (2) a pu y distinguer de la comédie de caractères, de la comédie d'intrigue, de la comédie d'action, de la comédie de mœurs, de la comédie sociale et politique, du drame, du mélodrame, du vaudeville et de l'opéra-comique. Visiblement, Beaumarchais a voulu tout y mettre; c'est une sorte de somme du théâtre de son temps. La critique a en général renoncé à analyser en détail une telle richesse. Les uns s'écrient : « C'est une merveille de l'art » (3). Les autres : « C'est un monstre » (4). Mais les uns et les autres laissent le plus souvent au lecteur le soin de se retrouver dans les méandres de la pièce pour y chercher les raisons de leurs jugements, et l'étude dramaturgique du *Mariage* reste à faire. Je me propose, sans espérer être complet, d'apporter ici quelques données positives sur la manière dont la pièce est faite (5).

L'EXPOSITION

L'exposition du *Mariage de Figaro* est courte et discontinue. On en détermine l'étendue, comme pour toutes les pièces de théâtre, en notant les passages où sont exposés les faits dont la connaissance est indispensable à l'intelligence de la pièce. On constate ainsi que l'exposition est contenue dans les scènes 1, 4 et 7 du premier acte; les scènes intercalaires sont déjà des scènes d'action. A la scène 1, nous apprenons que Suzanne et Figaro s'aiment et vont se marier, mais que le comte Almaviva, aidé par Bazile, veut faire de Suzanne sa maîtresse. La scène 4 nous expose que Marceline a eu jadis de Bartholo un enfant (qui se révélera au troisième acte n'être autre que Figaro) et qu'à défaut de Bartholo, elle voudrait épouser Figaro, qu'elle aime; de son côté, Bazile espère épouser Marceline. Enfin la scène 7 nous apprend que Chérubin éprouve, avec des nuances bien différentes, des sentiments amoureux pour la comtesse Almaviva, pour Suzanne et pour Fanchette, et que le comte veut chasser son page du château. C'est là tout ce qu'il est nécessaire de savoir pour comprendre la pièce.

---

(1) D'après les souvenirs de la baronne d'Oberkirch, qui y assistait. Cf. LINTILHAC, *Beaumarchais et ses œuvres*, p. 427.

(2) *Le théâtre*, pp. 100-101.

(3) *Ibid.*, p. 101.

(4) Francisque SARCEY, *Quarante ans de théâtre*, tome II, p. 335.

(5) J'utiliserai les idées sur le théâtre et, dans toute la mesure où elles sont encore applicables au théâtre du XVIII[e] siècle, les idées sur la dramaturgie du XVII[e] siècle que j'ai exposées dans ma récente *Dramaturgie classique en France*, à laquelle je me permets de renvoyer pour les détails qui suivent.

La discontinuité de l'exposition est normale à la date du *Mariage de Figaro* (6). Déjà un certain nombre d'expositions du XVII[e] siècle sont discontinues. La recherche croissante de la rapidité dans le théâtre du XVIII[e] siècle, les reproches adressés à des expositions ennuyeuses ou trop longues, surtout dans les tragédies, ont amené les auteurs à intercaler de plus en plus d'action dans leurs expositions, donc à rendre celles-ci discontinues. Par contre, la brièveté de l'exposition du *Mariage* est remarquable : trois scènes sur quatre-vingt-douze ont suffi à Beaumarchais pour exposer les données d'une action fort complexe.

L'ACTION

C'est là le problème essentiel. L'action est tellement abondante qu'elle a parfois semblé confuse ou factice. Pourtant, en prenant pour points de départ les intentions des principaux personnages, on discerne assez aisément les grandes lignes de l'intrigue. L'action principale est indiquée par le titre : Figaro et Suzanne veulent se marier. Tous les autres personnages principaux ont pour fonction d'empêcher ou de favoriser ce mariage, et leurs volontés déterminent une longue série d'actions secondaires, qui influencent l'action principale; il en résulte que l'action de la pièce est unifiée. L'obstacle le plus important est constitué par le comte Almaviva, qui veut faire de Suzanne sa maîtresse : il fait attendre le plus longtemps possible son autorisation au mariage, ne la donne qu'à contre-cœur et, même ensuite, cherche à obtenir de Suzanne l'exercice de son « droit du seigneur ». Marceline représente un deuxième obstacle au mariage de Figaro et de Suzanne, puisqu'elle veut épouser Figaro; cet obstacle ne sera éliminé qu'à l'acte III, quand on apprendra qu'elle est la mère du héros. Jusque là, Bartholo aidera Marceline dans son projet de mariage. Antonio est un troisième obstacle : il ne donnera sa nièce Suzanne à Figaro qu'au moment où celui-ci aura retrouvé ses parents et où ces derniers se seront mariés. Par contre, la comtesse Almaviva favorise de tout son pouvoir le mariage de Figaro et de Suzanne; il va sans dire qu'elle fait aussi tout ce qu'elle peut pour empêcher l'exercice du « droit du seigneur ». Chérubin, par son comportement vis-à-vis de la comtesse, éveille la jalousie du comte et par suite empêche celui-ci de poursuivre ses desseins; il est donc indirectement, mais d'une manière incontestable, un allié de Figaro et de Suzanne, qui d'ailleurs lui témoignent de l'amitié et de la confiance. Entre ces deux groupes de personnages, les uns opposés au couple principal (le Comte, Marceline, Bartholo et Antonio), les autres favorables à ce couple (la Comtesse et Chérubin), Bazile joue un rôle équivoque : agent du Comte, il veut persuader Suzanne de céder à celui-ci, mais, voulant épouser Marceline, il est pour elle, tant qu'elle est un obstacle au mariage de Suzanne, un contre-obstacle; aussi ne peut-il rien faire, et Beaumarchais l'élimine-t-il sagement de la plus grande partie de l'action.

Les événements des deux premiers actes résultent normalement de la situation qui vient d'être analysée. Le Comte est obligé, à la fin du premier acte, de consentir au mariage; mais il ne renonce pas au « droit du seigneur ». Pour parer à ce danger, Figaro et ses alliés décident, à la scène 2 de l'acte II, d'envoyer, au rendez-vous que le Comte sollicite de Suzanne, Chérubin déguisé avec la robe de la « camariste ». Mais la colère du Comte contre Chérubin au cours de ce deuxième acte rend ce projet trop dangereux. La Comtesse prend alors, à la scène 24, une décision lourde de conséquence pour l'action : elle ira elle-même, déguisée en Suzanne, au rendez-vous, et Figaro sera tenu dans l'ignorance de ce nouveau projet. A partir de là, l'action devient double : Figaro et la Comtesse luttent chacun de leur côté contre le Comte, pour obtenir le même résultat, mais avec des armes différentes et sans se concerter. Cette situation est d'une vraisemblance discutable (7), mais fertile en effets de théâtre; elle justifie les plaisants embarras de Figaro quand il doit expliquer ce qu'il ne comprend pas (par exemple acte IV, scène 6), sa jalousie à la fin du quatrième acte, son célèbre monologue et tous les quiproquos du cinquième acte. Mais entre la fin du deuxième acte et la fin du quatrième, le héros perd l'initiative de l'action. L'acte III est occupé par le procès que lui fait Marceline et par la reconnaissance qui en résulte, l'acte IV par les préparatifs de son mariage, qu'il distingue mal des préparatifs de la comédie d'infidélité que la Comtesse fait jouer à Suzanne.

---

(6) L'exposition du *Barbier de Séville* était également discontinue; elle était présentée dans les scènes 1 et 4 du premier acte.

(7) Elle présente une analogie, qui n'a pas été signalée, avec un épisode important de la vie de Beaumarchais. Dans l'affaire Théveneau de Morande, dit Beaumarchais, « il y avait à Londres des émissaires secrets de la France qui croisaient sourdement mon opération » (*Mémoire au Roi*, dans Gudin de la Brenellerie, *Vie de Beaumarchais*, p. 117).

Dans la mise en œuvre de ces actions, Beaumarchais fait un emploi constant des péripéties. On en peut relever une trentaine dans l'ensemble de la pièce. Je ne citerai que les plus caractéristiques, en montrant qu'elles reposent sur trois procédés, dont un est traditionnel, et dont les deux autres sont, dans une certaine mesure, originaux.

D'abord, la péripétie est un retournement. La situation, qui est, par exemple, favorable au héros, peut devenir brusquement défavorable, puis à nouveau favorable, puis défavorable, et ainsi de suite. Ces alternatives sont fréquentes dans le *Mariage*. Ainsi, au deuxième acte, le Comte va surprendre Chérubin dans le cabinet de la Comtesse (scène 16), et c'est une péripétie; puis Suzanne remplace Chérubin dans ce cabinet (scène 17), et c'est une deuxième péripétie, qui détruit l'effet de la précédente. On arrive ainsi à une sécurité provisoire; mais l'ignorance de Figaro (scène 20) remet tout en question; *mais*, aidé par Suzanne, Figaro se tire de la difficulté; *mais* survient Antonio, qui a vu quelqu'un sauter par la fenêtre (scène 21); *mais* Figaro trouve une explication; *mais* Marceline fait valoir la promesse de mariage que Figaro lui a signée, et le Comte lui promet de juger son procès (scène 22); *mais* cet obstacle est écarté par Bazile, qui prétend avoir des droits sur Marceline; *mais* le Comte élimine ce contre-obstacle en envoyant Bazile accompagner Grippe-Soleil, et ainsi de suite.

La réversibilité de la péripétie est pratiquée depuis le milieu du XVIIe siècle. Beaumarchais y ajoute fréquemment un effet nouveau, auquel il a fait allusion plusieurs fois, et dont il a donné avec beaucoup de clarté la recette dans un passage de l'*Essai sur le genre dramatique sérieux* en tête de sa première pièce, *Eugénie :* « Je veux, écrit-il, que la situation de tous les personnages soit continuellement en opposition avec leurs désirs et le caractère que je leur ai donné, et que l'événement qui les rassemble ait toujours des aspects aussi douloureux que différents pour chacun d'eux ». Comme presque tous les procédés de la dramaturgie, celui-ci est susceptible d'applications aussi bien comiques que tragiques, et Beaumarchais l'a appliqué avec persévérance dans tous les genres (8). Dans le *Mariage*, c'est, par exemple, quand le Comte poursuit Suzanne qu'il trouve Chérubin (acte I, scène 9), c'est quand Suzanne a confiance en Figaro qu'elle le voit embrasser Marceline, qu'elle croit encore sa rivale (acte III, scène 18), c'est quand Figaro se déclare au-dessus de la jalousie que l'épingle de Fanchette le rend jaloux (acte IV, scène 14) : dans tous ces cas, il y a opposition entre la situation et le caractère des personnages.

Enfin, la scène du fauteuil (acte I, scènes 8 et 9) est un type de péripétie qui se retrouve ailleurs dans le *Mariage* et dont on peut dégager la formule générale. Chérubin poursuivant Suzanne voit entrer le Comte et se cache derrière un fauteuil; Bazile risquant ensuite de surprendre le Comte avec Suzanne, Chérubin se blottit dans le fauteuil, où Suzanne le cache avec une robe qu'elle apportait, et le Comte prend la place de Chérubin derrière le fauteuil. Suzanne était en scène avec une personne, puis avec deux, puis avec trois; mais il semblait n'y avoir qu'une cachette possible, et il faut en découvrir une seconde; mal à l'aise, les personnages ne pourront y tenir et sortiront bientôt; il n'y a en réalité que deux places pour trois personnages; la situation est instable, et en quelque sorte explosive; elle engendre simultanément le comique et la péripétie. Le cabinet de la Comtesse au deuxième acte a exactement la même fonction que le fauteuil de Suzanne au premier; entendant venir le Comte, Chérubin s'y cache (scène 10); quand il faut y cacher Suzanne, Chérubin n'a plus que la ressource de sauter par la fenêtre (scène 14) : on a toujours deux lieux pour trois personnes. La fin de la scène 21 du même acte est, bien que sans distinction de lieux, construite de la même façon : le Comte demande à Figaro ce que contient le papier trouvé par Antonio; Figaro ne le sait pas, mais la Comtesse et Suzanne lui « soufflent » les réponses. Qu'est-ce que « souffler », sinon, une connaissance étant donnée à deux personnes alors que trois devraient l'avoir, trouver un subterfuge pour sortir de cette situation ?

L'action est donc, dans ses grandes lignes, parfaitement bien construite, en dépit de sa complexité. Le mécanisme imaginé par le fils de l'horloger Caron est un mécanisme qui fonctionne bien. Cela ne signifie pas que tout, dans la pièce, soit vraisemblable ou justifiable. Une intrigue peut être brillante, mais absurde. Celle du *Mariage* satisfait, ce qui n'est pas un mince mérite, les exigences formelles de l'analyse dramaturgique, mais satisfait-elle aussi le bon sens ? Est-elle humaine et vraisemblable ? La notion de vraisemblance est essentiellement subjective; elle ne se réfère jamais qu'à ce qui est jugé vraisemblable par un certain lecteur ou un certain public. Or, il y a des lecteurs qui ne se sont pas déclarés satisfaits à ce point de vue. Ils ont estimé que

(8) La suite de l'*Essai* montre l'application du procédé à tous les principaux personnages d'*Eugénie*. Pour les *Deux Amis*, voir acte I, sc. 11 et 15; acte II, sc. 14; acte III, sc. 2; acte IV, sc. 2 et 10; acte V, sc. 5. Les deux péripéties les plus importantes et les plus originales du *Barbier de Séville* (acte III, sc. 11 et acte IV, sc. 3) sont construites de la même façon. Pour *Tarare*, voir acte I, sc. 7 et acte IV, sc. 6 et pour la *Mère coupable*, acte II, sc. 14 et 21 et acte V, sc. 7.

Beaumarchais, entraîné par sa virtuosité, avait fait parler certains personnages, dans certaines situations, comme ils ne devraient pas parler, qu'il avait préféré l'effet scénique à la vraisemblance psychologique, qu'il nous avait trompés en nous éblouissant. Ne pouvant étudier tous les personnages dans toutes les situations, je me bornerai à quelques aspects caractéristiques du rôle le plus important et le plus attaqué, celui de Figaro.

FIGARO

C'est Francisque Sarcey — un connaisseur en dramaturgie — qui, dans un article du 9 octobre 1871 (9), a exprimé les critiques les plus vives et les plus nettes. Sarcey écrit : « Il est incompréhensible, ce personnage de Figaro, si l'on cherche en lui autre chose qu'un premier ténor de l'esprit ! Il a l'air de s'agiter sans cesse; il parle toujours de trois ou quatre intrigues qu'il conduit de front; il se démène, il s'essouffle, et rien de ce qu'il a proposé n'arrive; c'est le hasard qui se charge toujours de dénouer, sans lui, toutes les complications autour desquelles il s'empresse, comme la mouche du coche » (10). Et encore : « Figaro n'est point un intrigant, mais un phraseur; ce n'est pas un caractère, mais une machine à mots » (11). Sarcey appuie son opinion par celle d'acteurs qui ont interprété le rôle : « Une des grandes difficultés de ce rôle, me disait un des acteurs qui l'ont joué le mieux, c'est que Figaro a l'air de tout mener et de tout faire, tandis qu'en réalité il ne fait rien... » (12). Ce jugement a été repris, avec moins de netteté, par divers critiques, notamment par Larroumet, selon qui Figaro se « donne assez de mouvement pour paraître indispensable, lors même qu'il ne sert à rien. Car la rapidité de l'action est quelquefois un peu factice chez Beaumarchais; il lui arrive de piétiner sur place » (13). Nous voici donc conduits à poser la question : que fait en réalité Figaro dans la pièce ?

Il me semble qu'en lisant le *Mariage*, on distingue assez facilement quatre actions importantes dont Figaro est incontestablement l'auteur. D'abord, il amène le comte Almaviva à accepter officiellement, à la scène 10 du premier acte, son mariage avec Suzanne. Puis, par le billet qu'il fait donner à Bazile et dont il parle à la scène 2 de l'acte II, il alimente l'action de presque tout le deuxième acte, jusqu'à la scène 21. En troisième lieu, Figaro protège constamment Chérubin et lui donne les moyens de rester au château; grâce à lui, Chérubin, dont on apprend dès son entrée en scène que le Comte l'a chassé, restera présent jusqu'au vaudeville final. Enfin, Figaro rassemble les « conspirateurs » du cinquième acte, dont il mène en partie l'intrigue, et provoque ainsi le dénouement. Toutes ces actions n'ont d'ailleurs pas le même caractère. Deux d'entre elles, la deuxième et la troisième, sont des réussites individuelles; par son astuce, Figaro, seul, parvient au but qu'il s'était proposé. Les deux autres, la première et la quatrième, sont des réussites collectives; Figaro n'y est plus seul : il fait agir ses alliés. Au premier acte, Suzanne, « beaucoup de valets, paysannes, paysans », et enfin la Comtesse, se joignent à lui pour arracher au Comte la promesse de la cérémonie. Plus nettement encore au dernier acte, tous les acteurs sans exception sont ligués avec Figaro contre le Comte pour faire éclater la vérité et amener enfin le maître à céder. Dans ces deux cas, Figaro n'est plus un frondeur, mais déjà un révolutionnaire moderne : il organise des actions de masse, en faisant faire pression sur le seigneur par des vassaux coalisés. La hardiesse de son attitude dans ces circonstances doit être aujourd'hui jugée plus lourde de conséquences que les critiques en matière politique et sociale dont la pièce est parsemée.

Sans doute Figaro, là comme ailleurs, n'est pas l'unique moteur de la comédie. Les volontés des autres personnages collaborent bien avec lui. Il faut tenir compte aussi d'un autre collaborateur qui n'est pas négligeable, le hasard, dont Suzanne souligne malicieusement, et avec quelque exagération, le rôle à la première scène du quatrième acte. Mais on ne saurait affirmer, avec Sarcey et ses successeurs, que Figaro ne fait rien. Devant des ennemis nombreux et puissants, dans des situations vingt fois plus embarrassantes, il fait tout ce qu'il peut. Et que voudrait-on qu'il fît de plus ? On n'a pas assez remarqué que la nature du conflit impose à Figaro une attitude défensive, non offensive. On lui reproche de ne pas attaquer autant qu'il le dit (car il est vrai qu'il se vante

---

(9) Reproduit dans *Quarante ans de théâtre*, tome II, pp. 327-338.

(10) *Op. cit.*, pp. 330-331.

(11) *Ibid.*, p. 333.

(12) *Ibid.*, p. 331. Sarcey étend sa critique à tous les personnages de la pièce : « Prenez-les tous l'un après l'autre, il vous sera impossible de dire ce qu'ils sont au juste et ce qu'ils veulent; pourquoi, dans telle ou telle situation, ils parlent, agissent d'une façon plutôt que d'une autre... il y a une quantité de scènes que je ne comprends pas, où chacun des personnages parle au rebours de ce qu'il devrait dire » (pp. 333-334).

(13) *Etudes d'histoire et de critique dramatiques*, 1892, p. 186.

parfois un peu) ; mais il passe le plus clair de son temps à se défendre. Il intrigue, il machine — et il est déjà miraculeux qu'il ait pu tant agir, et tant réussir; mais surtout, il doit faire face à des situations qu'il n'a pas souhaitées; il ne peut pas, étant valet de chambre, avoir l'initiative de tous les événements, et doit souvent mettre toute son ingéniosité à trouver une réponse à ces événements. Il est significatif que par trois fois (acte II, sc. 20 et 21; acte IV, sc. 6) il ait à *répondre* à des questions fort gênantes du Comte ou d'Antonio. Lorsqu'il plaide son procès, il se défend, il n'attaque pas, et Double-Main le lui dit bien : « Vous n'êtes pas demandeur, et n'avez que la défense ». L'intrigue même que la Comtesse noue au profit de Figaro, mais sans le lui dire, devient pour lui un problème; lorsqu'il en comprend une partie, à la fin du quatrième acte, il s'organise, il riposte. Mais il ne connaît guère la liberté du choix.

Je conclus que les critiques adressées au rôle de Figaro ne sont pas, dans l'ensemble, justifiées. Figaro est un personnage actif, et il agit, en général, conformément à sa situation et à son caractère. En général, mais non dans tous les détails. Car le goût de l'intrigue pousse parfois Beaumarchais à écrire des passages brillants, mais qui ne sont pas justifiables par les considérations qui précèdent. Il y a dans le *Mariage de Figaro* une part de jeu, de virtuosité pure et gratuite, qui légitimerait la thèse de Sarcey, si Sarcey avait appliqué ses idées à des détails précis au lieu d'en faire, abusivement, une théorie générale et absolue. J'en donnerai quelques exemples. A la dernière scène du premier acte, Figaro retient Chérubin et Bazile, qui allaient sortir, et leur dit qu'ils doivent se « recorder » pour la fête du mariage. La scène est amusante, mais en grande partie inutile. Les trois personnages sortent à la fin de l'acte sans s'être « recordés » le moins du monde. Le seul résultat obtenu est que Figaro s'arrange pour que Chérubin reste au château. Mais Bazile ? C'est uniquement pour échanger avec lui quelques répliques spirituelles, et notamment l'à-peu-près sur le proverbe de la fin, « Tant va la cruche à l'eau... », que Figaro l'a retenu. Figaro sait, et ses sous-entendus dans cette scène le montrent bien, que Bazile est son ennemi; quand il le reverra aux scènes 22 et 23 du deuxième acte, il n'aura pour lui que des sarcasmes; l'attitude de Figaro vis-à-vis de Bazile est donc ici factice; elle n'a pour justification que le désir de Beaumarchais d'amener le mot d'esprit qui termine l'acte. — La scène 5 de l'acte III est une joute diplomatique entre Figaro et le comte Almaviva. Le Comte veut savoir si Figaro est instruit de son amour pour Suzanne. Figaro sait tout, mais, avec raison, feint de ne rien savoir; il déclare donc qu'il sera heureux d'aller à Londres avec son maître, et prononce à ce propos l'amusante tirade du « *God-dam* ». Le Comte conclut : « Il veut venir à Londres; elle n'a pas parlé ». Mais Beaumarchais veut faire suivre cette péripétie d'une autre qui la contredise et donner pour pendant à la tirade du « *God-dam* » une autre tirade sur la politique (14). Il prête donc à Figaro, dans la deuxième partie de la scène, un langage absolument contraire à ses intérêts : Figaro déclare vouloir rester en Espagne et le Comte en déduit, avec raison, que Suzanne l'a trahi; il obligera donc Figaro à épouser Marceline. Est-ce Figaro, est-ce Beaumarchais qui a été victime de sa virtuosité ? — La fin de la scène du procès (acte III, sc. 15) appelle une remarque du même ordre. Le Comte prononce que Figaro peut ne pas épouser Marceline. Figaro se réjouit un peu vite : « J'ai gagné ! » Est-il vraisemblable que le Comte libère Figaro, après ce qu'il sait, de l'obligation écrite de payer sa dette à Marceline ? Certainement non, et Almaviva termine son jugement en condamnant Figaro à payer les deux mille piastres ou à épouser Marceline. Figaro constate : « J'ai perdu », et le « J'ai gagné » n'était là que pour la symétrie et pour souligner une double péripétie.

LE DÉNOUEMENT

L'analyse de l'action a déjà montré la nature du dénouement du *Mariage*. Ce dénouement n'est évidemment pas constitué par le mariage de Figaro et de Suzanne, admis en principe dès le début de la pièce, publiquement autorisé par le Comte à la scène 10 du premier acte, un moment rendu douteux par le procès de Marceline, mais célébré par une cérémonie à la scène 9 de l'acte IV. Le dénouement n'est atteint que lorsque le Comte renonce définitivement à faire de Suzanne sa maîtresse, ce qui n'est acquis qu'à la dernière scène. Figaro et Suzanne sont alors, non seulement mariés, mais certains de pouvoir se consacrer exclusivement et sans partage à leur amour. La pièce se termine donc, non, selon la tradition, par deux mariages, mais par l'établissement de relations conjugales normales entre deux couples, Figaro et Suzanne d'une part, le Comte et la Comtesse d'autre part. Ainsi se trouvent menées à bonne fin l'action principale et la plus importante des actions secondaires. Les obstacles relatifs aux autres actions secondaires, qui concernent Marceline et Antonio, ont déjà été éliminés au cours de la pièce.

(14) Il en fera donner par Bégéarss une nouvelle version dans la *Mère coupable,* acte IV, sc. 4.

TEMPS ET LIEUX

L'action commence le matin et se termine la nuit suivante. Elle dure donc, comme celle du *Barbier de Séville*, moins de vingt-quatre heures. Au demeurant, la pièce a pour titre *La Folle Journée.*

« La scène se passe au château d'Aguas-Frescas », dit Beaumarchais; mais chaque acte exige un décor différent. L'unité de lieu est donc observée au sens où l'entendaient les pré-classiques, non les classiques : comme dans les pièces de Mairet et les premières pièces de Corneille, il y a dans le *Mariage* un lieu général unique comportant plusieurs lieux particuliers. L'unité de lieu parfaite ne s'était imposée, dans la deuxième moitié du XVIIe siècle, que de façon précaire et momentanée. Déjà le théâtre de Voltaire, par ses recherches de mise en scène, marquait un retour à la formule pré-classique. A la suite de Voltaire, qu'il admire, Beaumarchais développe, en cette matière, un souci de variété dans l'unité. Mais il faudra attendre les romantiques pour que l'unité du lieu général soit rompue et qu'on puisse passer, par exemple dans *Hernani*, de Saragosse à Aix-la-Chapelle.

LE MONOLOGUE

Le *Mariage de Figaro* comprend treize monologues (15), mais tous, sauf le dernier, sont courts, ou même très courts : certains se réduisent à quelques lignes, voire à un seul mot. En effet, le public, dont Beaumarchais dira avec force qu'il ne se trompe jamais (16), n'aime plus le monologue : « un parterre impatient », écrit Gudin de la Brenellerie, « bien souvent, a de la peine à en souffrir un de dix lignes » (17). Pourtant, Beaumarchais a besoin d'expliquer les arrière-pensées de ses personnages ou d'obtenir des effets comiques que les scènes dialoguées ne permettent pas. Il a alors recours au monologue, mais avec le plus de discrétion possible. Cette discrétion ne se dément que dans deux cas. Un monologue du comte Almaviva à la scène 4 de l'acte III se continue au début de la scène suivante : Figaro entre et entend les paroles que son maître est supposé n'adresser qu'à lui-même; ce procédé, usé et trop facile, avait déjà été condamné sévèrement par la dramaturgie classique; Beaumarchais le ressuscite pour en tirer des équivoques amusantes. La deuxième exception à l'usage est le célèbre monologue de Figaro à la scène 3 du dernier acte. La longueur de cette tirade contraste fortement avec la rapidité des autres monologues de la pièce et a été souvent soulignée par la critique. Figaro, dira Larroumet, « prononce sur lui-même le plus long discours de l'ancien répertoire : ni Auguste, ni Mithridate, ni Théramène n'avaient fait couler pareils flots d'éloquence » (18). Il s'agit donc d'un morceau de bravoure, et la bravoure consiste ici à avoir voulu plaire par un procédé qui déplaisait habituellement. Il va sans dire que si Beaumarchais a tenu cette gageure, c'est en rendant son monologue aussi vraisemblable qu'il pouvait l'être et en lui donnant le plus possible de valeur psychologique et comique.

LE RUBAN

Je terminerai par quelques indications sur un aspect essentiellement moderne de la dramaturgie du *Mariage de Figaro*. La pièce annonce l'avenir en ce que des objets matériels y jouent un rôle important; ils ne sont pas seulement des accessoires utiles ou décoratifs, mais font rebondir l'intrigue et sont riches de sens caché. Je me bornerai à rappeler les apparitions du plus suggestif de ces objets, le ruban de la comtesse Almaviva (19). Il s'agit du « ruban de nuit » avec lequel la Comtesse attache le bonnet qu'elle met pour dormir (20). Chérubin l'arrache à Suzanne à la scène 7 du premier acte; puis, s'étant écorché le bras au moment où il croyait quitter le château, il s'est servi de ce ruban comme d'un pansement. Au deuxième acte, la Comtesse, commençant à déshabiller Chérubin pour le déguiser en fille, trouve sur lui son ruban à la

(15) Acte I, sc. 2 et 6; acte II, sc. 11, 15 et 25; acte III, sc. 2, 4, 8, 11 et 20; acte IV, sc. 16; acte V, sc. 1 et 3.

(16) *Aux abonnés de l'Opéra*, en tête de *Tarare*.

(17) *Vie de Beaumarchais*, p. 337.

(18) *Etudes d'histoire et de critique dramatiques*, p. 190. Voir le commentaire de ce monologue, par R. PONS, *infra*, p. 118.

(19) On pourrait étudier aussi le mécanisme et le symbolisme de l'épingle, qui sont d'ailleurs liés à ceux du ruban; voir acte I, sc. 7; acte IV, sc. 3, 9, 14 et 15.

(20) Acte I, sc. 7.

scène 6; elle le reprend, et la conversation roule sur ce ruban pendant les scènes 7, 8 et 9. Le ruban est devenu un souvenir; la Comtesse le porte sur elle, ce qui ne manque pas de surprendre Suzanne quand elle s'en aperçoit à la scène 3 de l'acte IV. La dernière et la plus étonnante métamorphose du ruban que la Comtesse « a tant gardé dans son sein » se place dans un endroit particulièrement important de la pièce, au dénouement : dans la dernière scène de la comédie, le ruban est devenu « la jarretière de la mariée... ». Voilà un ruban qui, tout comme un personnage, joue un rôle du début à la fin de la pièce et produit des revirements psychologiques; il semble en savoir long. Beau point de départ pour une exploration de l'inconscient — et pour une étude de la *Mère coupable.*

Jacques SCHERER.

Le témoignage des Poèmes saturniens (*)

4. — L'intercession baudelairienne

La grandeur de Leconte de Lisle, et l'amplitude de son vol sont évidemment des exemples d'une singulière beauté, mais la hauteur même de son idéal et les qualités, si étrangères à l'essence de Verlaine, qu'elles présupposent, ne risquent-elles pas de rendre cet idéal décourageant, parce qu'inassimilable et inaccessible ? L'éthique se détache sur le ciel, mais comment y atteindre ? Baudelaire, lui, est tout proche; mais Verlaine ne s'est pas encore avisé que derrière l'enchanteur malheureux se dresse un penseur. Du jour où une lecture critique de Baudelaire prosateur et théoricien lui révèle la lucidité et la force au delà de la misère et de la fatalité, le poète chéri, de complice, va passer intercesseur : intercesseur entre Verlaine et l'espoir d'un dépassement poétique de soi, fondé sur des recettes sûres; intercesseur, du même coup entre la force d'un Leconte de Lisle et la décevante inégalité que l'on constate en soi, puisqu'un Baudelaire, avec les mêmes faiblesses, est cependant arrivé, lui aussi, à une sublimation, dont il livre les secrets doublement efficaces, parce qu'ils viennent de lui. Telle va être la première leçon de Baudelaire : une leçon conjointe de magie poétique et de réconfort moral.

Ainsi se comprend l'intérêt tout particulier des trois articles sur Baudelaire parus dans *l'Art* les 16, 30 novembre et 23 décembre 1865. Ainsi s'affirme leur importance toute neuve du point de vue de l'évolution verlainienne. Explication de Baudelaire, cette étude est conjointement une explication de Verlaine par Verlaine. En reconstituant l'élan d'une âme inégale jusqu'aux clefs de voûte d'une œuvre parfaite, il s'en démontre à soi-même la possibilité mathématique.

Qui concerne ce portrait de « l'homme moderne, avec ses sens aiguisés et vibrants, son esprit douloureusement subtil, son cerveau saturé de tabac, son sang brûlé d'alcool, en un mot le biblionerveux par excellence, comme dirait H. Taine » (17) ? Baudelaire, mais exactement aussi Verlaine, à qui conviennent encore mieux le cerveau saturé de tabac et surtout le sang brûlé d'alcool. Et quand il remarque chez Baudelaire « quelque chose de fiévreux et d'analysé à la fois; la passion pure s'y mélange de réflexion, et si les nerfs égarent par moment l'intellect, en décuplant l'action des sens, le *nescio quid amarum* de Lucrèce, qui n'est autre que l'incompressible essor de l'âme vers un idéal toujours reculant, fait entendre sans cesse à l'oreille toujours obsédée son implacable rappel à l'ordre » (18), c'est encore de lui qu'il parle en même temps. L'ensemble de l'étude, à la faveur de l'analyse critique, est un examen de conscience et une prononciation de vœux.

Verlaine nous y vante le « frisson délicieusement inquiétant (que) vous communiquent ces merveilleuses *eaux-fortes* » (titre qu'il donnera à l'un des « chapitres » de son recueil). Chemin faisant, il nous aiguille par ses citations vers tel poème dont nous retrouverons les thèmes dans les *Poèmes saturniens,* mêlés au souvenir d'autres poèmes baudelairiens, mais dépaysés systémati-

(*) Voir *L'Information Littéraire,* n° 2 de 1951, p. 56.
(17) VERLAINE : *Œuvres posthumes,* II, 8-9.
(18) *Op. cit.,* II, 10.

quement par le rythme ou la nature du vers. *Semper Eadem*, par exemple, où, aux deux vers connexes :

Laissez, laissez mon cœur s'enivrer d'un mensonge,
Plonger dans vos beaux yeux comme dans un beau songe

correspondent deux élans successifs de *Lassitude* (dont le premier vers, pour sa part, paraît bien s'inspirer de l' « Aimons-nous doucement » du *Sonnet d'Automne*) :

Va, l'étreinte jalouse et le spasme obsesseur
Ne valent pas un long baiser, même qui mente
. . . . ,
Mets ton front sur mon front, et ta main dans ma main...

Un peu plus loin, *les Petites Vieilles,* dont plusieurs vers sont transposés, entre autres cette strophe :

Vous qui fûtes la grâce ou qui fûtes la gloire,
Nul ne vous reconnaît ! un ivrogne incivil
Vous insulte en passant d'un amour dérisoire;
Sur vos talons gambade un enfant lâche et vil.

dont le thème devient dans *Grotesques :*

Le sage, indigné, les harangue;
Le fou plaint ces fous hasardeux;
Les enfants leur tirent la langue
Et les filles se moquent d'eux.

tandis que l'apostrophe du même poème :

— Donc, allez, vagabonds sans trêves,
Errez, funestes et maudits,
Le long des gouffres et des grèves,
Sous l'œil fermé des paradis !

est inspirée de celle des *Femmes Damnées :*

Loin des peuples vivants, errantes, condamnées,
A travers les déserts courez comme les loups;
Faites votre destin, âmes désordonnées,
Et fuyez l'infini que vous portez en vous !

apostrophe dont les avant-dernières rimes embrassées (loups-vous), sont reprises dans *Grotesques*, en sens inverse, à la même place terminale.

Mais, plus encore qu'un appui thématique, ce sont des leçons de poétique que Verlaine démonte dans son étude en prose, avant de se les appliquer en vers dans le Prologue et l'Epilogue des *Poèmes saturniens.*

Ernest Dupuy avait déjà signalé que les vers du Prologue sur le divorce de l'action et du rêve ne viennent pas de Leconte de Lisle, mais bien du *Reniement de Saint-Pierre.* Mais, fait infiniment plus important, ce sont aussi la définition du rôle du poète et celle de la Beauté idéale dans la poétique qui sortent en droite ligne (l'ordre seul est changé) de différents passages de Baudelaire (Préface aux *Nouvelles Histoires extraordinaires*), dont deux sont cités dans l'étude de Verlaine, et l'autre suit immédiatement dans le texte de Baudelaire.

Baudelaire avait dénoncé sobrement *l'hérésie de l'enseignement et de la morale,* thème que Verlaine développe avec verbosité à la fin du Prologue, où les yeux du poète, déclare-t-il,

Ne sauraient s'abaisser une heure seulement
Sur le honteux conflit des besognes vulgaires, etc.

Pourquoi ? Parce que, selon Baudelaire, « c'est cet admirable, cet immortel instinct du beau (« cette aspiration humaine vers une Beauté supérieure », « principe de la poésie »), qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel. *La*

soif insatiable de tout ce qui est au delà et que révèle la vie, est la preuve la plus importante de notre immortalité » (19).

Théorie sur le principe poétique essentiel que Verlaine endosse en ces termes :

Le Poète, l'amour du Beau, voilà sa foi,
L'Azur, son étendard, et l'Idéal, sa loi !
Ne lui demandez rien de plus, car ses prunelles,
Où le rayonnement de choses éternelles
A mis des visions qu'il suit avidement,
Ne sauraient...

Cette poétique, dont il avait, à tire d'ailes baudelairiennes, dégagé dans son Prologue l'aspect métaphysique, Verlaine va, dans l'Epilogue, toujours sous la caution de Baudelaire, en formuler les conditions techniques et les interdits. Deux principes : l'abandon commode à l'Inspiration est décevant et dégradant pour le poète. L'Imagination poétique n'aboutit qu'au désordre si elle n'est guidée par la volonté, elle-même appuyée sur le travail, qui force peu à peu les secrets de la beauté. Principes que Verlaine, dans son étude, dégageait ainsi sous l'autorité de Baudelaire :

« Une autre guitare..., c'est l'Inspiration, l'inspiration — ce tréteau ! — et les Inspirés — ces charlatans ! — Voilà ce qu'en dit Baudelaire, et tous les artistes l'en remercieront comme d'une bonne justice faite :

« ...Certains écrivains affectent l'abandon, visant au chef-d'œuvre les yeux fermés, pleins de confiance dans le désordre et attendent que les caractères jetés au plafond retombent en poème sur le parquet... Les amateurs du hasard, les fatalistes de l'inspiration... les fanatiques du *vers blanc*... Comme cela vous venge bien — n'est-ce pas ? — des *luths*, des *harpes*, des *brouillards* et des *trépieds ?* (...) La *Muse*, ah ! ne profanons pas plus longtemps ce mot auguste, non plus que le mot d'*Apollon*, les deux plus magnifiques symboles peut-être que nous ait légués l'antiquité grecque; la Muse, c'est l'imagination qui se souvient, compare et perçoit, Apollon, c'est la volonté qui traduit, exprime et rayonne. Rien de plus. C'est assez beau, je crois. » (19).

Tout d'un élan, l'Epilogue reprend ces impératifs, lançant à la fois un réquisitoire et un appel.

Ah ! l'Inspiration superbe et souveraine

. . . .

La Muse dont la voix est puissante sans doute,
Puisqu'elle fait d'un coup dans les premiers cerveaux
Comme ces pissenlits dont s'émaille la route,
Pousser tout un jardin de poèmes nouveaux,
La Colombe, le Saint-Esprit, le Saint-Délire,
Les Troubles opportuns, les Transports complaisants,
Gabriel et son luth, Apollon et sa lyre,
Ah ! l'Inspiration, on l'invoque à seize ans !

. . . .

Ce qu'il nous faut à nous...
C'est l'Obstination et c'est la Volonté !

Reste une dernière leçon, une dernière « recette technique », — application à la poétique du *Paradoxe sur le Comédien* — que Verlaine entend dégager de la poésie baudelairienne : le poème le plus *ému* (Verlaine cite en exemple *Les Petites Vieilles*) naîtra le plus sûrement « d'un très grand calme, qui va souvent jusqu'au froid, et quelquefois jusqu'au glacial » (20).

Et Verlaine de s'écrier dans l'Epilogue, mêlant à quelques vers de distance le conseil et l'anathème contre les « Passionnistes » :

A nous qui ciselons les mots comme des coupes
Et qui faisons des vers émus très froidement,
A nous qu'on ne voit point les soirs aller par groupes
Harmonieux au bord des lacs, et nous pâmant,

. . . .

Libre à nos Inspirés, cœurs qu'une œillade enflamme
D'abandonner leur être aux vents comme un bouleau,

---

(19) VERLAINE : *O.P.*, II, 18-19.
(20) ID : *O.P.*, II, 23.

7 *

pour enchaîner sur ces deux vers, dont le premier est un secret conseil à soi-même

Pauvres gens ! l'Art n'est pas d'éparpiller son âme

tandis que le second est le vers célèbre, dont l'on entend Verlaine scander le rythme sur le marbre d'un café :

Est-elle en marbre, ou non, la Vénus de Milo ?

Vers apparemment trop clair, vers ambivalent par sa concision même. L'on pourrait croire, et certains croient encore que Verlaine y exprime une profession de foi formelle et esthétique, dérivant de celle de Leconte de Lisle. Mais, outre que le thème, sous cette forme, était déjà usé jusqu'à en être éculé (guère de poète mineur qui n'y eût consacré une pièce, et même Lepelletier), l'interprétation de Verlaine apparaît bien plus originale dès qu'on la déduit du contexte : symbole idéal de la beauté parfaite, sans doute, que cette Vénus de marbre, mais parce que son marbre est la matérialisation de la froideur voulue imposée par le créateur à son enthousiasme, et qu'ainsi la statue, au delà de l'exemple esthétique, représente sur le plan spirituel le témoignage victorieux de la parfaite concentration.

Union inattendue et logique de Baudelaire et de Leconte de Lisle, grâce à Verlaine, et dans son intérêt... Verlaine, paraphrasant la Préface des *Poèmes antiques*, peut appuyer sur des exemples historiques sa théorie de l'abstention morale du Poète, et sa quête de l'Idéal au delà des contingences : gage à l'autre fraction du Parnasse. Mais c'est à Baudelaire qu'il en doit l'exaltante révélation.

Il peut dorénavant mieux comprendre la concentration hautaine, l'héroïque entêtement d'un Leconte de Lisle, et s'en rendre le principe assimilable, mais grâce à Baudelaire, dont la nature faible d'où jaillit un esprit rigoureux et fort, est le schéma d'un véritable transformateur de courant.

Grâce à Baudelaire enfin, par la révélation et sous la protection d'un idéal salvateur, Verlaine peut espérer de concilier valablement en lui la permission d'« éparpiller son âme » dans la vie, à condition de savoir la concentrer dans ses vers.

Cet idéal une fois acquis, jamais Verlaine, même sa faiblesse l'emportant, n'en oubliera ou n'en reniera le principe. Vers la fin de sa vie, dans une Conférence sur les Poètes contemporains, il insistait encore sur « l'effort invisible, insensible mais effectif vers cette haute et sévère qualité, j'allais dire : cette vertu. » (21).

Sa confiance en Baudelaire qui lui a révélé la possibilité de cette vertu, ne peut que s'en trouver accrue, que « s'élucider », « se logifier », selon les propres expressions de Verlaine dans ses *Confessions*. A Baudelaire, l'on sait qu'il a fréquemment emprunté des bouts de vers, des morceaux d'idées; Dupuy en avait retrouvé certains, d'importance inégale, dans *Cauchemar* (*Le Vin des Amants*) et *Dans les Bois* (*Sépulture*) ; il ne s'agit que d'un ou deux vers. L'on pourrait signaler des rapprochements entre *le Chat* (II) et *Femme et Chatte*, entre tel vers de la fin du *Voyage :*

Pour rafraîchir ton cœur, nage vers ton Electre...

et la contre-épreuve nostalgique de Verlaine à la fin de *Nocturne Parisien :*

L'Homme, espèce d'Oreste à qui manque une Electre.

Mais, en définitive, Verlaine adapte Baudelaire beaucoup moins qu'il ne l'adopte. Devant l'angoisse de la vie, devant l'amour, devant les correspondances du remords et du bonheur comme devant celles du paysage et de l'âme, il semble que Baudelaire ait alors représenté pour lui le seul être capable d'« approfondir le secret douloureux qui le faisait languir ». Et ce n'est point là une vaine image, car *Mon Rêve familier*, s'il est tissé de réalité et de nostalgie, s'il est plus modeste et plus nettement romantique que *La Vie antérieure*, pose cependant le principe même de la nostalgie et de sa guérison dans des termes identiques : au « secret douloureux » de Baudelaire répond le « problème » de Verlaine, problème qui fait venir une sueur d'angoisse douloureuse, et que la femme, venue d'une autre vie, comme les esclaves baudelairiens, résout « en pleurant » de sympathie attentive.

S'agit-il maintenant des « correspondances » étranges entre l'âme et les cieux, et des suggestions

(21) Id. *O. P.*, II, 370.

qu'elles peuvent comporter, Baudelaire s'était posé la question, à laquelle il répond ainsi dans *Horreur sympathique :*

Cieux déchirés comme des grèves,
En vous se mire mon orgueil;
Vos vastes nuages en deuil
Sont les corbillards de mes rêves,
Et vos lueurs sont le reflet
De l'Enfer où mon cœur se plaît.

Verlaine se pose la question après lui, et, dans les (faux) *Soleils couchants,* répond aussi sincèrement « mélancolie » que Baudelaire « orgueil » et « enfer ». Mais il répond par la même image essentielle et sur les mêmes rimes : rêves-grèves.

A cette métaphysique de l'inquiétude, à cette casuistique du destin, et à toutes les tendances connexes : amour de la fille, amour de la solitude, amour du vice et de l'étrange, Verlaine peut se flatter de pouvoir se laisser aller sans crainte morale, à condition de les décrire intellectuellement de façon parfaite, puisqu'il a tiré de Baudelaire la leçon qu'un désordre humain est inoffensif si le technicien toujours présent le désarme par un ordre impeccable, si le poète sauve les actions de la créature par une lucidité vigilante et les sublime par l'effort. La forme, par la discipline qu'elle suppose, sert de caution à l'âme, et éventuellement d'alibi.

C'est ainsi que, peu de temps après son étude, Verlaine met son recueil à paraître sous l'invocation d'un titre purement formel. Qui s'en serait douté ? Comme l'atteste le faux-titre du volume de L. X. de Ricard, *Ciel, Rue et Foyer,* le premier de ce genre édité par Lemerre, Paul Verlaine annonce *Poèmes et Sonnets* (sous presse) (22) et promet pour un peu plus tard *Les Danaïdes : Epigrammes* (*Etudes antiques*), en préparation. Qu'eût représenté ce second ouvrage ? « Sur des pensers antiques faisons des vers nouveaux » ? On ne peut que se perdre en conjectures. Mais le choix seul du titre, symbole de châtiment et de vain effort toujours recommencé, laisse rêveur. Ce titre attesterait en tout cas, par sa précision pittoresque, que ce n'est point faute d'imagination que l'auteur décidait alors pour les futurs *Poèmes saturniens* d'un libellé technique, mais intentionnellement.

Dans la lutte, toujours recommencée chez Verlaine, entre l'instinct et la réflexion de l'âme, entre l'attirance de l'abîme et le besoin d'un appui (lutte que marque bien la fin d'*Angoisse,* si l'on se reporte à l'exégèse préalable de Baudelaire à la fin des *Sept Vieillards*), ce titre caractérise une victoire provisoire de l'ordre. Parmi les différentes oscillations qu'un quart de siècle plus tard Verlaine marquait encore avec la plus subtile précision quand il parle, à propos des *Poèmes saturniens* (23), de « pensée triste, ou voulue triste, ou crue voulue triste », il représente, d'autant plus sévèrement habillée, la revendication devant le public d'une pensée « voulue triste », en attendant que le titre définitif représente bientôt, lucidement, la pensée *acceptée triste.*

L'ORIGINALITÉ DE VERLAINE

Quel est le sens de ce titre, *Poèmes « saturniens »* ? Personne ne contestera que, suivant la valeur relative ou absolue qu'il revêt, la signification profonde de l'œuvre se modifie. Il est facile et apparemment logique de rattacher l'épithète « saturnien » à une inspiration baudelairienne : « Jette ce livre saturnien ».

Pourtant, au delà du prétexte ou de l'affiliation morale, n'y a-t-il point adhésion intime, et motifs d'adhésion, voire motifs de conviction ? Verlaine, dont le ton est fort convaincu dans son avant-prologue, et qui insistera sur le sens astrologique de son titre en le désignant, dans les *Poètes maudits,* par la variante « Mauvaise Etoile », n'avait-il pas de raisons de se croire « saturnien », au sens et avec l'influence astrologiques du terme ? Sans avoir pu encore, faute de renseignements suffisants, essayer d'établir la « maison » de Verlaine, et en nous abstrayant rigoureusement de toute opinion personnelle (puisque, pour chaque être, le monde est *sa* représentation), constatons simplement — ce dont je ne sais pas si tenants ou adversaires de la sincérité des *Poèmes saturniens* se sont avisés — que Verlaine est né un samedi, jour de la semaine le plus néfaste, jour que l'astrologie assigne au règne de Saturne, et, de plus, dans le « mystère nocturne » dont il parle dans l'avant-prologue, à neuf heures du soir.

(22) L'on en arrive à se demander si Verlaine n'avait pas eu primitivement l'idée chimérique d'y faire figurer *Les Amies, « sonnets » ?*
(23) Critique des *Poèmes saturniens. La Revue d'Aujourd'hui,* 15 mars 1889.

Mais qui, dans son milieu railleur et libre-penseur, aurait pu attirer vers ce domaine son âme inquiète ? Coïncidence troublante : son camarade Paul-Louis Miot-Frochot est donné au même faux-titre du livre de Ricard comme allant faire paraître un grand ouvrage sur « La Mélancolie, son histoire, son influence depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours ». Est-ce lui, comme cela paraît vraisemblable, qui, au cours d'une conversation, et tout pénétré de son sujet, aiguilla Verlaine vers cette explication fataliste de son caractère ? Nous ne faisons que poser le problème. Mais il nous paraît qu'il valait d'être posé.

Quoi qu'il en soit, avec ce titre nouveau, les *Poèmes saturniens* jettent le masque et s'avouent à découvert. Le poète abandonne la compensation formelle pour la constatation du fond. Il serait même logique de penser que, dès lors, l'homme nuance dans une large mesure sa croyance à la protection de la nature humaine par l'Art pour justifier en revanche sa propre nature par la reconnaissance d'une domination étrangère toute-puissante.

L'inquiétude du poète

Cette vie inquiète de Verlaine dans sa première œuvre, cette lutte constante entre la fatalité congénitale et l'essai de s'en évader, tantôt par l'idéal artistique, et tantôt par la désinvolture, il suffit de lire le livre avec des yeux non prévenus pour s'en convaincre.

C'est à dessein que nous n'avons pas parlé d'évolution rigoureuse, mais de flux et de reflux, selon la prédominance de telle ou telle influence, de telle ou telle découverte. La chronologie des *Poèmes saturniens* est en effet aussi incertaine que les affirmations vaniteuses et contradictoires de Verlaine à son sujet, et, en dehors des dates des pré-originales, nous n'avons pu en établir que quelques autres, surtout grâce à des recoupements (*Nocturne parisien :* 1858. *Sub Urbe :* 1863, *La Chanson des Ingénues* et *Nuit du Walpurgis classique :* 1864 au plus tôt. *Nevermore II :* 1865. *Prologue :* 1866, au moins pour la dernière partie). Mais une étude rapide des influences autres que celle de Baudelaire, de la réalité sous la transfiguration poétique, enfin de l'atmosphère, nous fera clairement apparaître le visage verlainien, à nu sous les grimaces voulues du mime pudique et génial.

Les influences sont souvent d'obédience romantique. C'est ainsi que *Cauchemar* ne procède nullement, comme on l'a dit, d'*Une gravure fantastique* de Baudelaire, mais tout simplement — la comparaison des textes le prouve — de la ballade fantastique de Bürger, *Lénore,* dont Verlaine avait trouvé une traduction dans cette même *Pléiade* (1842) à laquelle il a emprunté Çavitri. (Souvenons-nous de son « Watteau rêvé par Raffet » de la *Nuit du Walpurgis classique* — Raffet, dont la *Revue nocturne* était inspirée par celle de Zedlitz.) L'image centrale d'*A une Femme* évoque le *Mazeppa* d'Horace Vernet. Le mouvement d'apaisement du *Rossignol* se souvient de celui d'*Eviradnus* de Hugo. *Nevermore II* paraît bien ne pas ignorer les regrets du même Hugo dans *Les Feuilles d'Automne* (« Où donc est le bonheur ?... »). *Sub Urbe* a subi au moins autant l'influence du Gautier de *La Comédie de la Mort* que celle de Baudelaire, qui s'en est inspiré. Telle réminiscence de la *Nuit de Mai* (« Je suis seul... C'est l'heure qui sonne... »), du Musset tant honni, se fait même jour dans *Chanson d'Automne.* Ailleurs, ce sont des « parnassiens » atteints de déviation fantaisiste dont Verlaine adopte les thèmes : Mendès (*Les Ingénues*) dans *La Chanson des Ingénues,* Glatigny (*L'Impassible*) dans *Un Dahlia.*

Mais, plus encore que par les affinités électives et la sélection sentimentale, la présence frémissante et souvent douloureuse de Verlaine s'atteste, dès qu'on prête l'oreille, sous l'impersonnalité apparente d'une catégorie, sous la féerie d'un paysage, peut-être même sous l'irréalité d'une Sylphide.

C'est ainsi que dans *Grotesques,* apparaissent en filigrane les principaux traits moraux et poétiques d'un portrait de Verlaine par lui-même : isolé par sa laideur, « maléfique » amant des « crépuscules », « funeste et maudit » aussi bien par la nature que par le commun des hommes qui s'irritent chez des originaux de cette sorte tant de leurs « chants bizarres, nostalgiques et révoltés » que de leur « orgueilleuse mélancolie » et de leurs espoirs « véhéments ».

La nature, cette machine à faire souffrir, est, elle aussi, réelle, contrairement à une croyance complaisante née de la cachotterie de Verlaine. Les « paysages tristes » (et tout particulièrement les III, VI, VII, sont authentiquement des paysages hantés d'une tristesse authentique : quand Verlaine y dit « je », c'est que c'est « je ». Si le crépuscule habite quatre paysages sur sept, c'est que Verlaine, dès sa petite enfance, a eu la curiosité de la nuit avançante et des demi-teintes, « du blanc, du gris, des nuances peut-être » (24) qu'il y décelait. S'il se plaît aux étangs noirs et

(24) *Confessions,* O.C.V., 17-18.

profonds, ce pourrait être parce que, disent les tireurs d'horoscope, « Ceux qui sont nés sous le signe de Saturne... passent volontiers leur vie auprès des lieux humides et sur le bord des étangs et des sombres lacs. » Mais il ne s'agit nullement d'étangs « littéraires » ni d'eaux symboliques : ce sont, mêlés de quelques souvenirs des étangs de Paliseul, les étangs des environs de Lécluse, où est mariée sa cousine et où il a été tant de fois rêver durant les vacances. La longue lettre à Lepelletier du 4 octobre 1862 l'atteste en toute simplicité, en laquelle nous trouvons tous les éléments du décor que le vers sublimera pour rendre aérienne leur lourde mélancolie.

« ...Quant à la campagne, elle n'a rien de bien remarquable, sauf quelques *marais*, *ombragés* d'arbres de toute sorte, *peupliers*, ormes, *saules*, embroussaillés de *joncs* et de *nénuphars blancs et jaunes* et brodés tout autour de mouron, de cresson et de vergissmeinnichts. Je vais parfois, un livre en main, m'asseoir devant ces mélancoliques peintures flamandes, et j'y reste des heures entières suivant rêveusement, en leur vol incertain, soit le bleu martin-pêcheur, soit la verte demoiselle, soit le ramier couleur de perle. [...] J'ai ici deux bois pas grands à la vérité, mais charmants, mais accidentés, mais pleins de sentiers ombreux, de clairières, d'échos, de geais, de merles, de tourterelles, *voire même, quand vient la nuit, de rossignols*. Ils pourraient servir de décor, ces bois que j'aime, à ces admirables féeries du grand William, où l'on voit voltiger Obéron et Titania, où la Rosalinda tourmente si gracieusement son Orlando, où les arbres produisent des sonnets et où les madrigaux poussent comme des champignons. Je suis forcé de t'avouer qu'ici la nature n'est pas si poète que cela et qu'on y rencontre plutôt des noisettes que des sonnets et des mûres que des madrigaux. Mais cela n'empêche pas ces bois d'être fort agréables, ni moi de m'y égarer absolument comme un héros de George Sand. »

Vivants pour nous d'une vie soudain plus émouvante parce que plus proche, voici ces « nénuphars blêmes », cette « saulaie », ces « sarcelles » (Verlaine était chasseur), de *Promenade sentimentale;* ces « joncs verts » et ces « peupliers » de *L'Heure du Berger*, ce « rossignol » du poème de ce titre, et qui chante sous une lune du Nord, tandis qu'un adolescent rêve à un premier amour qui, lui non plus, ne reviendra jamais plus, « Nevermore ». Ce sont des paysages shakespeariens et symbolistes, si l'on veut, parce que Verlaine était poète-né, mais ce sont des paysages précis de son pays, visités par un jeune homme réel, que frappèrent à tel moment du temps telle émotion, tel ravissement, telle angoisse qu'il sut apprivoiser et transfigurer par l'art, mais pour en avoir d'abord subi le choc, et parfois jusqu'à la suffocation.

S'agit-il enfin de la femme dont le souvenir et l'influence emplissent la partie nostalgique du cycle « Melancholia », nous serions enclins à penser que là également s'irise une réalité très pure, très décantée, très romantique sans doute, mais authentique, et non quelque rêve littéraire et visionnaire. Quelle femme ? Mais sa cousine Elisa, la « grande sœur » de huit ans plus âgée que lui, la bienfaitrice des *Poèmes saturniens*, la femme à la mort soudaine de qui il éprouva une douleur si affreuse, si inhumaine, si disproportionnée à la mort d'une parente, fût-ce une amie d'enfance — qu'il le dit avec une simplicité révélatrice : « Les deux jours qui suivirent, je ne mangeai pas, je bus. Oui, pendant les trois jours qui se succédèrent après l'enterrement de ma chère cousine, je ne me soutins qu'à force de boire de la bière et encore de la bière. Je tournai ivrogne... » (25).

Comme tout s'éclaire si nous admettons la vraisemblance d'un amour secret — et jalousement secret — pour la seule femme qui lui soit proche et qui l'aime pour lui-même, malgré sa disgrâce physique, *Amour* pour la seule femme devant laquelle sa timidité farouche s'apaise en une confiante adoration, puisqu'elle est un être familier depuis toujours ?

La théorie que M. Antoine Adam a si magistralement posée sur l'obsession maternelle chez Verlaine se trouve corroborée en s'incarnant dans la réalité d'un être intercesseur : c'est à la fois une « sœur aînée » qu'il aime (expression dont il use également dans *Vœu* et dans le poème d'*Amour* consacré à Elisa, et soudain incorporé à la seconde édition). C'est aussi une « petite mère... mais comme de plus près encore », et dans *Vœu* comme dans *Mon Rêve familier*, le « front » indique un complexe « maternel », comme dans *Nevermore*, qui prend soudain sa pleine signification, le baiser dévotement passionné sur la main, la « voix douce et sonore, au frais timbre angélique », composent une atmosphère d'amour courtois, mais profond, dont la « complicité » dans le secret fait la douloureuse beauté, dont la douceur — leit-motiv — appelle la ferveur, et pour toujours, comme dit *Nevermore;* qui se nommait d'abord *Souvenir*, comme dit aussi le poème à Elisa : « ce toujours, ce jamais... »

Enfin, par delà toute circonstance et tout être, la nature physique, et très précisément la complexion nerveuse de Verlaine habitent les *Poèmes saturniens*, où se déchiffrent la lutte entre l'angoisse physique du cyclothymique et le désir désespéré d'un refuge sûr. L'atmosphère, dont

(25) *Confessions*. O.C.V., 106-107.

les mots-clefs de l'œuvre nous révèlent l'essence, est toute chargée d'angoisse et de remords (le mot revient trois fois en quatre pages). A deux reprises s'affirme la vision du précipice inévitable. Par deux fois, Verlaine évoque son visage qui blêmit : c'est un phénomène physiologique de vaso-constriction, et qui peut aller jusqu'au spasme (« tout suffocant et blême »), ou à la sueur d'angoisse (« les moiteurs de mon front blême »). Verlaine est d'ailleurs à ce point préoccupé par ce malaise qu'il accole ces épithètes ambivalentes, ici à la brise, là aux roseaux. Dans l'*Epilogue*, il prête à la Nature elle-même, après l'avoir prêtée à la femme inconnue, la mission bienfaisante d'essuyer de son manteau « les moiteurs de nos fronts ». En revanche, le mot « front », symbole de pureté, revient quatre fois, dont trois coup sur coup.

La structure du recueil

Ainsi, la lutte se poursuit à travers le volume, comme elle se poursuivra durant toute la destinée de Verlaine, et jusqu'au jour où il aura renoncé à vivre, pour se contenter d'exister. De cette lutte un dernier essai de résolution se fait jour dans la *structure*, fort complexe, et dont nous ne pouvons ici que tracer quelques lignes de force.

Le principe de Verlaine (on le constatera à la relecture du volume) semble avoir été de constituer des séries homogènes entre lesquelles il répartit et sépare les thèmes tristes, puis, à l'intérieur de ces séries, de procéder autant que possible à une ségrégation, à une dislocation de ces mêmes thèmes. Un exemple significatif nous est donné par *Melancholia*, qui, d'abord augmenté, dans le manuscrit offert à Ernest Boutier, de *Grotesques* et d'*Effet de Nuit*, perd en définitive ces deux derniers poèmes, car la série la plus intime ne doit se composer que de poèmes du genre le plus sévèrement réglé : le sonnet. Mais l'on pourrait remarquer aussi l'art conscient avec lequel les deux séries ascendantes dans la tristesse : *Melancholia* et *Eaux-Fortes*, sont rompues par le retour à zéro du même thème dans la série suivante. De même, après deux séries ascendantes, la troisième se termine sur une note d'apaisement. Enfin, après les caprices rythmiques de la troisième série, la dernière, apparemment non composée, est un compromis entre diverses exclusives poétiques ou sentimentales et la reprise en majeur des thèmes précédents.

La richesse symphonique et rythmique, le raffinement poétique, si cette étude n'était déjà d'une longueur indiscrète, pourraient également faire l'objet de mainte remarque. Nous attirerons seulement l'attention sur la floraison des rimes intérieures (à la manière de certains poèmes latins de Marbode), particulièrement dans *Melancholia* et les *Paysages tristes*, et sur celle des allitérations, particulièrement dans *Eaux-Fortes*.

Enfin, la préfiguration des grands thèmes verlainiens dans les *Poèmes saturniens* donnera lieu à une importante étude. Dès la *Nuit du Walpurgis classique* apparaît l'orientation de Verlaine vers la tristesse sournoise qui corrodera les *Fêtes galantes :* les « formes blanches » du XVIIIe siècle s'entrelacent avec le désespoir profond qui habite les sinistres héros de *Colloque sentimental* et le rêve gracieux est déjà hallucination née de l'ivresse, cette ivresse plus tard célébrée dans *Amoureuse du Diable* comme une des clefs de l'inconnaissable. La mélancolie organique sans cause définie hantera encore longtemps les œuvres postérieures, même quand un bonheur apparent a lui : *Romances sans paroles, IX* (« Combien, ô voyageur... »), la deuxième strophe de *Bruxelles I* (« Triste à peine... »). A l'angoisse de l'espace indécis de *Marine* correspond, dans *Romances sans Paroles*, la romance VIII : « Dans l'interminable ennui de la plaine... » A la mélancolie des demi-teintes, *Bournemouth*, dans *Amour*, pour ne parler que de celui-là.

Que d'exemples l'on pourrait encore donner d'un complexe verlainien s'imposant dès l'origine, et dont les *Poèmes saturniens* furent, dès l'origine, le champ de bataille...

* * *

L'on ne peut nier en tout cas que l'instinct poétique de Verlaine ait parlé plus haut que le reste dans son premier recueil, et dès lors le meilleur, non seulement de son génie, mais de ses larmes. Mais, à côté de cet instinct, et souvent contre lui, l'on entend parler également son âme double, aussi désespérément éprise de sûreté morale que docile à la prédestination. Il a cherché à se mentir, il a eu peur de lui-même dans le fourré de ses sensations, comme il avait peur dans les bois. Il s'est fui, déjà, ou il a voulu fuir dans le stoïcisme artistique et la virtuosité protectrice, ce génie qui semble ne se plaire encore qu'à exaspérer la délectation morose de l'homme devant ses souterrains. D'emblée, dans les *Poèmes saturniens*, il a eu, non point encore la conscience, mais l'instinct qu'en poésie « JE DOIT *être un autre* ». En revanche, *je* y a lutté contre *l'autre* jusqu'au bout.

Jacques-Henry BORNECQUE.

L'édition des textes et le problème de l'utilisation des manuscrits

---

Il n'est aucun philologue, aucun professeur, qui ne se trouve un jour appelé à publier un texte. D'illustres maîtres ont établi leur réputation uniquement sur leur tâche d'éditeur. Au vrai, lire un texte et en consulter l'apparat critique est déjà faire métier d'éditeur, et chacun y est convié. Nul problème, depuis cent ans, n'a autant préoccupé les milieux philologiques, aussi bien dans le domaine des langues anciennes que dans celui des littératures modernes. La forme même des éditions est de nouveau un objet de débat, et les philologues classiques se posent actuellement le problème de savoir comment on reviendra au type des éditions critiques commentées, presque abandonné en France depuis quarante ans.

L'objet de l'étude qu'on va lire est très limité. Il ne s'agira ici que du problème de l'utilisation des manuscrits en vue de l'édition. Je veux montrer l'état de la question à notre époque. Le problème est vaste et se pose pour les auteurs anciens comme pour les modernes. Qui de nous n'a admiré la maîtrise philologique de Lanson éditant les *Lettres philosophiques* de Voltaire ? Pour faire court, je me limiterai aux lettres classiques (Antiquité et Moyen âge). Mon exposé sera forcément systématique; la réalité est forcément beaucoup plus nuancée et n'admet pas de cloisons étanches. Je demande qu'on veuille bien ne pas attacher trop d'importance aux dénominations que j'ai dû introduire dans un exposé que sa brièveté rend nécessairement schématique. J'emprunterai mes exemples surtout aux travaux français, qui nous sont plus familiers, au risque de créer quelque légère erreur de perspective.

I. — LES EDITIONS DIPLOMATIQUES

Les éditions du type diplomatique visent essentiellement à la publication de *documents*. Mais les philologues y ont recours aussi, surtout dans le cas de source unique d'un texte littéraire. L'objet de ces éditions est de rendre en typographie moderne et accessible le contenu exact d'un papyrus ou d'une charte. Une édition diplomatique interprète les signes utilisés par l'auteur de la pièce recueillie. Par exemple on donnera, en se conformant à des règles précises, la solution des abréviations utilisées par le copiste ou le notaire.

En poussant les choses à l'extrême, l'édition diplomatique idéale serait la reproduction en photographie ou en fac-similé de la pièce étudiée. Mais trop peu de lecteurs peuvent lire couramment les textes dans leur état original. L'édition diplomatique est donc déjà un commencement d'interprétation. Dans l'édition de Bacchylide par Jebb (Cambridge, 1905), pour ne citer qu'un seul exemple, le texte est donné, au moins pour certaines pièces, d'abord sous forme de reproduction photographique du document, puis sous forme de transcription diplomatique, et enfin sous forme d'édition critique avec commentaire.

En principe, le type d'édition diplomatique concerne essentiellement les diplômes, c'est-à-dire les chartes, les documents officiels ou privés, etc. Une charte est de soi un document unique, ou reproduit en très peu d'expéditions. Le document a une valeur en soi. Il est arrivé qu'on en prît des copies, qui éventuellement tiennent lieu à nos yeux de l'original perdu. Dans le domaine de la diplomatique byzantine, un débat courtois a récemment opposé F. Dölger et P. Lemerle sur le problème de savoir si, dans le cas où il existe *plusieurs* copies d'un original perdu ou inaccessible, on doit procéder à une édition de type critique (avis de F. Dölger) ou à une édition de type diplomatique appliqué à la copie présumée la plus ancienne ou la plus fidèle (opinion de P. Lemerle). On n'oubliera pas d'autre part que les différentes expéditions authentiques d'un même acte peuvent présenter des variantes de rédaction.

Dans le domaine des *textes littéraires*, l'usage des éditions de type diplomatique ne doit se concevoir que dans le cas de conservation de l'original, ce qui n'arrive malheureusement jamais pour les textes de l'Antiquité. Un nombre de copies plus ou moins grand sépare toujours nos prototypes conservés ou reconstitués de l'archétype de la tradition et, à plus forte raison, de l'original. Mais les médiévistes défendent le type d'édition diplomatique dans le cas de conservation de l'original d'un texte littéraire. Nous souhaiterions avec eux que ce cas se rencontrât plus souvent.

D'autres, par exemple Bédier et ses disciples, récusent l'édition de type critique, quand on a affaire à un exemplaire unique, tel le manuscrit de la *Chanson de Roland* ou celui du *Tristan* de Thomas. Certains médiévistes ont été plus loin : ils récusent le type d'édition critique, pour tous les textes médiévaux, cela en raison du caractère « fluctuant » de la tradition médiévale. Pour ma part, je ne puis les suivre dans cette voie, et même dans le cas d'un témoin unique, je préconiserai toujours le type d'édition critique pour les textes littéraires dont on n'a pas conservé l'original.

Les principes et conventions de l'édition diplomatique ont été naguère formulés pour les textes latins par F. Masai (*Scriptorium*, vol. IV, 1950, pp. 177-193). Nous n'avons pas de réglementation équivalente pour le domaine grec. Dans le cas des textes littéraires grecs, on s'en tiendra à l'usage institué par la *Palaeographical Society*. Fr. Dölger a, d'autre part, formulé au récent Congrès d'Etudes byzantines de Palerme (6 avril 1951) les règles de l'édition diplomatique des chartes byzantines. Les textes littéraires recueillis sur papyrus sont d'ordinaire présentés dans un premier état, sous une forme de transcription diplomatique qui suit les règles habituelles des éditions papyrologiques.

II. — LES EDITIONS CRITIQUES

Une édition critique est celle qui a pour objet de remonter du témoignage altéré et souvent contradictoire que nous procurent les sources que nous avons conservées, jusqu'au texte présumé de l'auteur. Du moins les éditeurs ont-ils le dessein, ou l'illusion, de s'en rapprocher le plus possible. Les récentes découvertes de leçons qui pendant longtemps n'ont été que des conjectures (corrections de philologues retrouvées après coup sur papyrus), soit même de textes partiellement reconstitués au préalable (ainsi le *Corpus perditum*) nous engagent à faire confiance en l'effort critique des éditeurs et en la valeur de leurs travaux.

Longuement élaborées au cours de plusieurs siècles, les règles de la critique des textes ont été codifiées en divers manuels qui vont de l'étude exhaustive de L. Havet (*Manuel de Critique verbale*, Paris, 1911) à la plaquette condensée de P. Maas (*Textkritik*, 2 Aufl., Leipzig, 1950). Sur ce point, l'accord est définitivement établi entre les philologues. Mais il s'en faut qu'on s'entende sur la manière d'utiliser la tradition manuscrite en vue d'une édition.

1° Les opportunistes

En cette matière, les opportunistes sont légion. J'entends par ce terme, qui n'est pas entièrement désobligeant, la masse des philologues, ordinairement excellents hellénistes ou latinistes, appelés à éditer un texte. On ne peut indéfiniment reprendre à la base des travaux critiques qui demandent parfois toute une vie, sans que le profit escompté vaille la peine de l'entreprise. Il est des textes pour l'édition desquels il n'y a plus de progrès à espérer de l'étude de la tradition manuscrite. Il serait à souhaiter qu'un accord se fît sur les conditions dans lesquelles on pourrait reproduire le texte et même l'apparat d'une édition antérieure, l'effort de l'éditeur se portant désormais sur la traduction et le commentaire.

Trop souvent, nos philologues, qui ont négligé d'autre part de se former au métier d'éditeur, ne consentent pas à un rôle effacé et, de bonne foi ou non, ont la prétention de donner un caractère critique personnel à leur travail. On estime communément que la collation d'un manuscrit négligé par un devancier apportera une valeur critique à l'édition. On croit aussi que l'abondance des collations et leur caractère exhaustif, que l'aspect pléthorique d'un apparat confèrent à une publication un caractère savant. Bref, on confond avec l'édition critique l'édition qui fournit la liste plus ou moins étendue des variations du texte. On nous a reproché à l'étranger cette conception un peu simpliste du métier d'éditeur qui se rencontre dans un certain nombre de nos publications. C'est bien le cas de dire que cette sorte d'érudition est une des formes de la paresse.

2° Les éclectiques

Ce n'est pas un reproche que l'on fera à ceux que j'appelle éclectiques, dont tout l'effort consiste à se dégager du formalisme d'un travail mécanique. Aussi bien l'éclectisme est-il le fruit d'une longue suite de recherches.

L'éclectisme théorique. — Il y a des théoriciens de l'éclectisme. Le plus connu est le regretté P. Collomp (*L'Eclectisme des papyrus et la critique textuelle*, R.E.G., 1929, pp. 255-287; *La Critique des textes*, Paris, 1931). De longue date, l'examen de la tradition indirecte des textes

anciens nous avait invités à nous méfier d'un trop grand « systématisme », qu'il était tentant d'introduire dans l'histoire de la tradition. Mais ce sont les grandes découvertes de la papyrologie, faites à partir de la fin du siècle dernier, qui ont provoqué les réactions des théoriciens. « Les papyrologues, écrit P. Collomp, ont constaté que les papyrus ne s'accordent jamais chacun avec une famille donnée de manuscrits médiévaux. On a déduit de ce phénomène, appelé « l'éclectisme des papyrus », que nos familles de manuscrits remontent à des recensions antiques savantes, établies par des choix arbitraires entre les diverses leçons antiques, et qu'en présence d'une tradition ainsi contaminée, au moins à ses origines, la critique textuelle ne peut opérer elle-même que par un choix prudent, mais subjectif. »

On reprochera à P. Collomp d'avoir travaillé dans l'abstrait, et pour ma part, je ne souscris pas sans réserve à tous ses aphorismes. Aussi m'adresserai-je plutôt à son devancier, V. Martin, et à sa leçon sur *Les Manuscrits antiques des classiques grecs et la méthode philologique* (Genève, 1919) pour y trouver la définition du philologue éclectique. Mieux encore, c'est à l'édition d'Eschine qu'il a donné dans nos collections avec la collaboration de G. de Budé (Paris, t. I, 1927, p. XX) que j'emprunterai la formule qui définit l'attitude du philologue appelé à éditer un texte tel que celui de l'orateur attique. « Dans l'état des choses, la seule méthode vraiment légitime est celle de l'éclectisme... : chaque cas doit être considéré isolément et résolu non pas en considération de l'autorité ou du nombre des manuscrits qui présentent les variantes, mais en considération du contexte, de la propriété des termes, de l'usage d'Eschine, etc., c'est-à-dire pour des raisons indépendantes des manuscrits. Les leçons concernant un même passage pouvant toujours être antiques, le nombre des manuscrits qui les donnent importe peu; ce qui importe, c'est que le lecteur soit informé de ces variantes, qu'il les ait immédiatement sous les yeux. En effet, le choix de l'éditeur est nécessairement arbitraire, il est des cas où aucune raison majeure ne fixe ce choix, où toutes les variantes peuvent aussi bien être de l'Eschine; peut-être même pour certains passages les différentes rédactions émanent-elles toutes de l'auteur lui-même. Le seul procédé scientifique consiste donc à mettre à la disposition du lecteur toutes les pièces du débat. Tel a été notre but dans cette édition : fournir le répertoire des variantes qui peuvent être considérées comme antiques. »

L'éclectisme pragmatique. — Il y a un éclectisme pragmatique dont les premières manifestations sont certainement lointaines. Fr. Blass, éditeur des orateurs attiques, se rattache vraisemblablement à cette lignée. Mais c'est P. Mazon qui sans doute a poussé le plus loin — et on sait avec quel talent — la pratique de l'éclectisme. Qu'on se réfère à son édition d'Eschyle (Paris, 1920-1925). Dans cette publication, qui s'adresse « à ceux qui veulent lire Eschyle et non l'éditer à nouveau », l'auteur a estimé plus raisonnable de présenter les leçons de la tradition sans spécifier d'ordinaire par quelle voie manuscrite elles nous sont parvenues. Cette indifférence à considérer le support de la tradition pour ne retenir que la tradition elle-même, s'accuse peut-être encore mieux dans l'édition d'Hésiode (Paris, 1928). C'est là que l'éditeur met face à face des leçons pourvues de la seule cote *testis, testes, testes quidam*, ou encore dépourvues de cotes. (Ainsi, ***Travaux et Jours :*** || 55 χαίρεις : -ροις || 151 οὐκ ἔσκε : ἀπέχειτο testis || 169 ἐμβασιλεύει titulus quidam metricus (ἐνδ- : -λευε||). P. Mazon et ses collaborateurs récidivèrent dans l'édition de l'***Iliade***. L'éditeur se défend en objectant l'impossibilité où nous nous trouvons de savoir ce que représentent vraiment les variantes du texte homérique. Il faut bien avouer que l'état de nos connaissances actuelles sur la tradition d'Homère justifie cette attitude sceptique. On peut en dire presque autant du cas d'Hésiode, encore que le classement des manuscrits médiévaux de cet auteur ait été définitivement établi. Je ferai plus de réserve pour ce qui est d'Eschyle : l'histoire complète du texte de ce tragique pourrait désormais être établie avec quelques chances de succès.

3° Les scientifiques

C'est à une tournure d'esprit toute différente que se rattache la troisième classe d'éditeurs critiques qu'il me reste à examiner, ceux que j'appelle « scientifiques » parce qu'ils préconisent, pour le choix et l'utilisation des manuscrits en vue d'une édition, une méthode rigoureuse, je dirais même presque « systématique ». Ces critiques ne séparent pas l'étude de la tradition de celle des supports de la tradition; les états successifs que les textes ont pu présenter au cours de leur histoire, sont au point de départ de leur méthode.

Les lachmanniens. — Il faut saluer bien bas le nom de K. Lachmann. Jusque vers le milieu du XIXe siècle, il n'y avait pas eu de méthode vraiment rigoureuse pour l'étude des manuscrits et la critique des textes. Le véritable initiateur en ce domaine a été Lachmann. Avant lui, les manuscrits étaient rangés en « classes » que l'on qualifiait, suivant le cas, par l'épithète de bonne, moins

bonne, mauvaise, très mauvaise. Le premier, Lachmann se servit des témoins conservés pour en faire un classement correspondant à l'histoire du texte; le premier, il dégagea la notion d'archétype en la distinguant de celle d'original. De tels mérites valent qu'on passe condamnation sur les erreurs d'exécution.

Les disciples de Lachmann ont été plus loin que lui et ils ont été plus systématiques. On établit des stemmas généalogiques. On fit des classements de manuscrits fondés sur la loi des fautes communes. On formula des « règles de fer » qui déterminaient le choix des leçons pour le classement des témoins et même pour l'édition du texte. On perfectionna les méthodes d'enquête — n'oublions pas que Dom Quentin lui-même est lachmannien. Au total, on débrouilla le classement d'un grand nombre de traditions manuscrites.

Cet immense effort montra l'utilité d'une étude scientifique de la tradition, préalable au travail de l'éditeur. Par le soin méticuleux apporté à la collation des manuscrits, à la distinction des différentes mains, à l'interprétation des grattages, la technique scientifique entrait dans le domaine de l'édition. Aucune collation n'a été aussi soigneusement faite que celle que W. Dindorf donna du *Laurentianus* de Sophocle. De tels travaux exigeaient de l'éditeur des recherches si longues qu'on en vint inconsciemment à diminuer dans les éditions le nombre des manuscrits à utiliser. Et cela amena, dans le domaine grec au moins, une erreur de perspective curieuse. Comme il y a en grec beaucoup de traditions « fermées », limitées à une seule recension d'époque byzantine, on en vint à rechercher, de gré ou de force, le manuscrit unique, source du reste de la tradition. W. Dindorf édite ainsi Sophocle (Leipzig, 1867) à l'aide du seul *Laurentianus*, avec la conviction que ce témoin était la source de tous les autres manuscrits connus.

Les criticistes. — De telles déformations de la méthode amenèrent des réactions dans la génération suivante d'éditeurs, ceux que j'appelle « criticistes », faute d'un terme plus adéquat et plus élégant. On se plaça plus strictement sur le plan de la critique verbale. La technique de ces éditeurs consiste à *savoir lire*. On prend toute la tradition manuscrite, sans trop s'inquiéter d'un classement rigoureux. On en compare les leçons. On s'efforce de trouver le point critique, de refaire l'histoire de la faute, d'en déceler l'origine, de distinguer la faute primaire sous la faute secondaire ou indirecte. On ne laisse rien des altérations qui ne soit expliqué. Il n'y a d'autre limite à la méthode que celle de la capacité critique de l'éditeur.

Les tenants de cette pratique, légion en réalité, remontent en dernier ressort à Cobet et à Weil. Les plus illustres représentants en sont, chez nous, mais avec plus de scepticisme, L. Havet et A.-M. Desrousseaux, avec leurs disciples, devenus des maîtres à leur tour, trop nombreux pour que je puisse les citer. A l'encontre des éclectiques, ils attachent un soin scrupuleux à l'examen des manuscrits et à la graphie des leçons.

L. Havet semble avoir été indifférent aux problèmes de l'histoire proprement dite des textes. A.-M. Desrousseaux, au contraire, s'en est toujours préoccupé, sans avoir eu le loisir, sauf dans le cas d'Hérodote et d'Athénée, de faire des recherches actives en ce domaine. Ce qui intéresse avant tout nos critiques, c'est la genèse de la faute, examinée à l'aide du témoignage des manuscrits. Ils demandent simplement que l'éditeur fournisse de façon complète ce qui est la *tradition*, à l'exclusion de toutes les variantes *inutiles* d'orthographe, d'accentuation, de ponctuation, etc. Ils exigent aussi que la lecture de chaque élément critique de l'apparat permette de reconnaître la leçon de *tous* les manuscrits utilisés par l'éditeur, quelles que soient les raisons du choix qu'il a fait. Au reste, A.-M. Desrousseaux excelle plus que tout autre dans la critique du manuscrit unique. D'un texte corrompu, il arrive à dégager la suite historique des altérations à partir de la leçon authentique, réalisant ainsi, pour la leçon en cause, la reconstitution idéale de la suite des manuscrits perdus. Qu'on lise son interprétation de l'épigramme de l'*Anthologie*, VII, 621, que j'ai consignée dans un récent livre (*Les Manuscrits*, Paris, 1949, pp. 49-50). Mieux encore, qu'on lise l'explication des quelque cent observations critiques apportées par le maître aux livres III et IV d'Athénée (Paris, 1942), chef-d'œuvre incontestable de la critique verbale. C'est d'A.M. Desrousseaux que je me flatte d'être le disciple. La critique, pourtant, m'a pourvu d'une autre étiquette.

Les néo-lachmanniens. — Je crois avoir été le premier philologue à me voir appliquer — et à plusieurs reprises — l'épithète de néo-lachmannien, sans que je sache du reste de façon sûre s'il faut prendre cette appellation pour un éloge ou une critique. J'avoue que cette épithète convient assez bien à l'esprit qui a inspiré mes travaux pendant une bonne partie de mon activité de chercheur. A dire vrai, le néo-lachmannisme — s'il est permis d'employer ce terme — doit remonter, je le suppose, à U. von Wilamowitz et à G. Pasquali. Mais, plus que ces maîtres, je me suis attaché à l'examen direct et personnel des manuscrits mêmes, ayant assuré pour ma part le classement de plusieurs centaines de témoins que j'ai examinés en original (cent manuscrits dans le cas des seules *Constitutions Tactiques* de Léon VI).

L'idée qui m'a d'abord guidé à été de superposer les efforts des criticistes à ceux des purs lachmanniens. Cette technique de la critique telle que la préconise A.-M. Desrousseaux, cet examen interne des leçons du texte, je souhaitais pouvoir les doubler d'un examen approfondi, à la manière des lachmanniens, des sources de la tradition. Je voulais pouvoir faire coïncider l'histoire du texte et l'histoire des leçons, éclairant l'une par l'autre. Aussi ai-je été amené à fixer les cadres de l'histoire de la transmission des textes grecs, en commençant par les témoins de la Renaissance et en remontant peu à peu vers la zone des manuscrits que j'ai appelés « prototypes », puis vers celle des témoins perdus. Par là, j'ai pu distinguer, le premier semble-t-il, la notion de plus-proche-commun-ancêtre-de-la-tradition de celle d'archétype. Je crois avoir été dépassé par mes disciples et c'est peut-être sous leur influence que, essayant de lever plus loin que je ne l'avais prévu le voile qui nous sépare de la tradition la plus ancienne des textes, j'ai été amené à tenir des positions moins systématiques.

Le néo-lachmannisme implique une attitude d'éditeur. La doctrine suppose une étude exhaustive de toute la tradition manuscrite, de manière à distinguer d'abord ce que j'ai appelé les manuscrits-sources, des copies ultérieures qu'il faut éliminer. Les manuscrits-sources étant déterminés, il faut faire en sorte de ramener ces différents témoins, au besoin par la reconstitution de tel ou tel intermédiaire perdu, à quelques exemplaires peu nombreux et, autant que faire se peut, répondant au même type. Ainsi ai-je fait dans le cas de la tradition d'Elien le Tacticien pour les manuscrits perdus Γ et Δ. Ainsi ferai-je sans doute un jour, dans l'édition projetée d'Apollonius de Rhodes, en remplaçant respectivement par un témoin reconstitué (ce qui ne veut pas dire simplement par sigle collectif) les deuxième et troisième familles de la tradition manuscrite de ce poète : cela réduira à quatre les témoins de la tradition directe des *Argonautiques*.

III. — PERSPECTIVES NOUVELLES

De telles performances ne sont pas toujours possibles, et il apparaît bien, après un long usage, que ni les positions des « éclectiques », ni celles des « critiques » ne sont défendables de façon absolue; mais il apparaît bien, d'autre part, qu'elles ne sont pas exclusives. L'effort d'un siècle consacré à l'étude des manuscrits et à l'histoire des traditions ne peut avoir été vain, et les éclectiques les plus authentiques souhaitent aujourd'hui savoir quelles sont les raisons historiques et paléographiques qui peuvent étayer leur choix. D'un autre côté, ceux qui s'appuient sur l'histoire des textes savent bien que leurs recherches les amèneront tôt ou tard au pied du mur de l'interprétation et de la conjecture.

Déjà les travaux en cours ont manifesté la collusion des tendances opposées. La prochaine édition de Thucydide dans la collection Guillaume Budé fournira les leçons du manuscrit C, mais elle ne présentera plus les leçons communes des manuscrits anciens A, B, E, F, M, l'éditeur se contentant de relever leurs leçons particulières et, mieux encore, leurs leçons interlinéaires ou marginales. En revanche, l'apparat de cette édition fournira les leçons isolées des manuscrits H, J, K, S, qui représentent une autre tranche, plus récente, de la tradition manuscrite, enrichie elle aussi des apports latéraux d'une source aujourd'hui perdue, qui a des chances de présenter des leçons de l'Antiquité. Tant y a que ce n'est pas seulement la tradition linéaire et verticale des manuscrits qui a de l'intérêt pour l'éditeur, mais aussi la tradition latérale connue par voie de *collation* des textes les uns sur les autres. *Déceler et interpréter la collation*, voilà le grand progrès réalisé dans le domaine de l'édition.

Cette attitude, qui suppose un acquiescement donné aux doctrines éclectiques, ne saurait se concevoir sans la base solide que fournit l'étude de l'histoire des textes. Si W. Dindorf savait déjà que, par les leçons du scholiaste et celles du diorthote, par les lectures déchiffrées sous les grattages, par les apports des diverses mains du XIe au XIIIe siècle, par le report systématique des leçons du manuscrit A, le *Laurentianus* de Sophocle était porteur de *toute* la tradition sophocléenne — à la réserve des leçons propres à R et à G — du moins avons-nous sur le savant éditeur l'avantage de savoir ce que représente pour nous cet apport varié de leçons et comment il s'est fait.

Au total, au terme de cette enquête, je propose d'établir un pont entre les néo-lachmanniens et les éclectiques mazoniens. Il faut faire en sorte que l'histoire des textes et l'étude des manuscrits s'attardent désormais moins au classement des témoins, ou même à la reconstitution des manuscrits perdus, qu'aux moyens d'arriver de façon plus sûre au *classement des leçons*. En revanche, on ne devrait pas citer de leçon de texte sans qu'on sût, dans la mesure du possible, *ce qu'elle représente* historiquement parlant.

Cela aura des conséquences en ce qui concerne l'utilisation même des manuscrits dans une

édition. Un apparat exhaustif de type historique est toujours souhaitable et devrait être réalisé, au moins une fois, pour chaque texte ancien. Mais une véritable édition critique devra présenter un apparat allégé. Plus la mise en œuvre du matériel et de l'enquête préalable aura été considérable, plus les notes critiques devront être réduites.

On l'avouera, par leurs travaux, par les instituts qu'ils ont fondés, par les méthodes qu'ils ont mises au point, par leurs recherches étendues sur l'histoire des textes, les philologues de notre pays ont rendu des services considérables, et il semble qu'ils aient été d'excellents serviteurs des lettres. Il y a quelque déni de justice à leur refuser ce mérite, à feindre d'ignorer leurs travaux et à ne considérer que les réalisations des éditeurs attachés à de vieilles formules. En ce domaine, il semble que nos hellénistes, stimulés par le coup de fouet de l'apport papyrologique, aient pris quelque avance sur leurs confrères latinistes. Quoi qu'il en soit, les uns et les autres n'oublieront pas que tous les progrès philologiques, au cours des siècles derniers, ont été réalisés à partir des problèmes d'édition de textes.

A. Dain.

A TRAVERS LES LIVRES

LITTERATURE ET LANGUE LATINES

Jean Cousin : *Bibliographie de la langue latine, 1880-1948* (Paris, Les Belles-Lettres, 1951; 1.500 fr.).

Grâce à l'initiative et à la persévérance de M. Marouzeau, les divers spécialistes de l'antiquité classique — philologues, historiens, archéologues, juristes, etc. — sont pourvus d'une collection d'instruments bibliographiques éditée par Les Belles-Lettres, que leur envient les chercheurs de toutes les autres disciplines littéraires; outre les *Dix années de bibliographie classique* (1914 à 1923), dont il est l'auteur, et l'*Année philologique*, publiée régulièrement par M[lle] J. Ernst depuis 1924, M. Marouzeau a suscité aussi une *Bibliographie classique des années 1896 à 1914*, destinée à combler la lacune entre la *Bibliotheca scriptorum classicorum* de Klussmann et les *Dix années*, — l'ouvrage, réalisé par S. Lambrino, est en cours d'impression — et une série de bibliographies spéciales, pour le domaine latin : après celle des travaux de droit romain en langue française par P. Collinet (1930) et celle de la littérature latine par N.-I. Herescu (1943), qui complète heureusement, pour les auteurs non scolaires surtout, la *Bibliotheca classica* du Père Van Ooteghem, voici la *Bibliographie de la langue latine*, dont le besoin se faisait particulièrement sentir. M. Cousin a constitué un fichier de 50.000 titres, dont il a retenu environ 30.000 : tâche d'autant plus écrasante que, dans la plupart des cas, il a personnellement dépouillé les livres et articles recensés; mais le résultat est à la mesure du travail accompli. Une des principales difficultés résidait dans le classement des publications; l'auteur a adopté les grandes divisions traditionnelles, en y introduisant de nombreuses subdivisions : I Linguistique générale (dans ses rapports avec le latin); II Appartenances du latin; III Contacts et substrats; IV Histoire du latin; V Graphie et prononciation; VI Phonétique; VII Morphologie; VIII Syntaxe et emploi des parties du discours (cette section remplit à elle seule le quart du volume IX Ordre des mots; X Stylistique; XI Langue et style des auteurs; XII Lexicographie; un index des mots latins permet de trier rapidement les « Etudes de mots » classées par noms d'auteurs modernes dans la section XII et un index des noms d'auteurs anciens renvoie à toutes les pages des diverses sections où est mentionnée une étude intéressant un auteur en particulier. En outre M. Cousin a pris soin de multiplier les notes de consultation et les renvois, pour aider le lecteur à se repérer dans un classement nécessairement complexe, et de donner de brefs résumés des articles cités, lorsque leur titre manquait de précision. Cet ouvrage rendra des services inappréciables à tous les chercheurs et professeurs; il reste à souhaiter que les hellénistes suivent l'exemple des latinistes et que la métrique et la prosodie, exclues du livre de M. Cousin, fassent l'objet d'une entreprise semblable, où les deux langues classiques pourraient être associées.

J. B.

Gaius : *Institutes*. Texte établi et traduit par Julien Reinach, Conseiller d'Etat (Paris, Les Belles-Lettres, 1950, xvii-194 p. doubles).

Originaire d'un pays de langue grecque et professeur de droit pendant les règnes d'Hadrien, Antonin le Pieux et Marc-Aurèle, Gaius a publié les commentaires sur le droit romain qui constituaient la partie théorique de son enseignement. Ce cours magistral connut dans l'antiquité une grande vogue : il fut inséré, sous forme réduite, dans la loi romaine des Wisigoths et interprété en latin barbare, au v[e] siècle, sous le nom de « Gaius d'Autun », avant de servir de base aux *Institutes* de Justinien (533) et à une paraphrase attribuée au Grec Théophile. Aujourd'hui, il est une des sources fondamentales pour notre connaissance du droit romain. Le

texte a été conservé par un palimpseste de Vérone, en onciales du v[e] siècle, découvert en 1816, illisible de nos jours, et par quelques menus fragments de papyrus et de parchemin trouvés en Egypte il y a une vingtaine d'années, de date antérieure. M. Reinach a pris pour base de son édition le texte du *Veronensis*, tel qu'il a été publié par Studemund en 1885, non sans l'amender à la lumière des travaux plus récents et de ses conclusions personnelles; la traduction, très précise, est faite de manière à être comprise de tout lecteur non spécialiste. On a plaisir à saluer cette publication d'un grand texte juridique dans notre meilleure collection philologique.

J. B.

LITTERATURE FRANÇAISE

Raymond LEBÈGUE : *Ronsard, l'homme et l'œuvre.* Paris, Boivin, 1950, 1 vol. in-16, 176 p. « Connaissance des Lettres », n° 29.

Tous les lecteurs, amis de Ronsard, trouveront profit et plaisir dans le livre de M. Lebègue. L'auteur ne prétend pas produire de nouveaux documents, et il rend hommage à ses devanciers, surtout à Alfred Laumonier et à M. Henri Chamard. Mais — originalité plus précieuse que celle qui procéderait de quelque découverte d'archives ou de sources —, le mérite de cet ouvrage nouveau tient à son dessein d'ensemble, ainsi défini dans l'avant-propos : « attirer l'attention sur toutes les œuvres poétiques de Ronsard... Ronsard n'a pas été seulement un chantre habile de l'amour, il est le Poète. Dans la littérature mondiale il compte parmi les rares qui ont fait vibrer toutes les cordes de la lyre. »

Il est de fait que les pièces d'anthologie, si exquises qu'elles soient, risquent, par leur célébrité même, de faire oublier l'immensité d'une création qu'on ne peut comparer qu'à celle de Victor Hugo. Suivant les étapes de cette genèse d'autant plus miraculeuse que Ronsard devint poète malgré lui, M. Lebègue nous conduit à travers un univers d'une prodigieuse richesse, sans que la diversité des œuvres et des problèmes présentés nuise jamais à la netteté de l'exposé. Les titres mêmes des chapitres d'analyse, (ainsi : « les Enfances Ronsard », « Sturm und Drang », « Paulo minora canamus », « le Poète engagé »), éveillent chez le lecteur des résonances multiples qui, associant Ronsard aux leçons antiques et aux messages modernes, rappellent que sa présence est bien celle de l'éternelle poésie.

Le livre s'achève par deux chapitres de synthèse : « L'Homme », « Le Poète ». M. Lebègue dégage les traits du caractère de Ronsard : « égotisme », goût de tous les plaisirs, oscillation cyclothymique entre la gaîté et la mélancolie qui est le propre de tous les voluptueux; et il trace ce portrait : « Un gentilhomme qui regrette de ne pouvoir servir son roi et son pays par l'épée et qui possède les goûts et les qualités de la noblesse d'épée, un tempérament ardent qui se dépense en entreprises soit poétiques, soit amoureuses, un homme enclin aux plaisirs et sujet à la tristesse, un lettré imbu de lectures païennes, sincèrement attaché à la foi catholique, mais ne cherchant pas à l'approfondir et à en nourrir son activité intellectuelle et morale. » Cette formule, qui embrasse des goûts et des aptitudes contraires, éclaire avec bonheur la nature exceptionnelle de Ronsard.

Georges BECKER.

SCARRON : *Le Roman comique*, texte établi et présenté par Henri BÉNAC. Les Belles-Lettres, 2 vol., 263 et 326 pages.

L'introduction de M. Bénac comprend une biographie de Scarron qui fait soigneusement le partage entre les faits établis ou seulement probables. *Le Roman comique* est ensuite examiné sous ses aspects les plus intéressants : dans quelle mesure est-il un roman à clef ? quelle place tient-il à côté du roman précieux, du roman réaliste, du roman picaresque ? Dans la première partie de l'œuvre, publiée en 1651, la peinture du réel tient une place assez importante, mais elle reste subordonnée au romanesque, que Scarron veut d'ailleurs ramener à plus de vraisemblance. Dans la deuxième partie, le romanesque cède le pas au comique et au « mouvement burlesque » : M. Bénac les analyse avec soin, ainsi que les divers types de personnages. Avant de terminer par une fort utile présentation des idées littéraires fréquemment exprimées dans *le Roman comique*, M. Bénac dégage les caractères principaux de l'œuvre (p. 71) : Scarron « ne peut pas se passer de la réalité »; mais il « n'a jamais voulu faire un roman réaliste... il cherche à plaire par le jeu romanesque et par le jeu burlesque et la réalité ne lui fournit que des éléments qu'il se juge libre de déformer dans les deux sens ».

Guy ROBERT.

Jean MESNARD : *Pascal, l'homme et l'œuvre.* « Connaissance des Lettres », Boivin et C[ie], 192 pages.

Les plus récents travaux concernant la vie, les manuscrits et l'époque de Pascal, sont utilisés par M. Mesnard, qui compte lui-même à son actif d'intéressantes découvertes. Riche et nuancé, son ouvrage offre de scrupuleuses mises au point, particulièrement sur la première conversion, sur la « période mondaine » encore mal connue, sur l'attribution si controversée du *Discours sur les passions de l'amour*, sur les conséquences psychologiques de la seconde conversion. La portée des *Provinciales*, leur orthodoxie, leur morale sont appréciées en fonction de l'époque; mais M. Mesnard en dégage également le sens le plus profond : les Jésuites tendent vers « le parfait équilibre de la conscience, la parfaite maîtrise de soi sous la domination de la volonté », Pascal « réclame une certaine inquiétude salutaire, une recherche toujours inachevée de la vérité morale... Ainsi s'opposent deux tendances éternelles dans l'Eglise : d'une part l'ordre romain, de l'autre le serment de l'Evangile » (p. 97). Dans son introduction, M. Mesnard annonçait son intention de restituer à Pascal sa physionomie d' « être complexe et humain » : dans les dernières années, période elle-même « confuse », il faut par exemple se garder « d'imaginer Pascal comme un froid ascète fuyant la société des hommes ». Il continue à « placer très haut l'idéal de l' « honnêteté », première étape sur la voie de la charité » (p. 117). On a parlé d'une sorte de « rétractation » de Pascal peu avant sa mort; mais ce terme n'aurait en lui-même aucun sens et rien ne permet de croire à un « désaveu de sa vie et de son œuvre » (p. 120). Suit une histoire précise des éditions des *Pensées*. M. Mesnard adopte très généralement les conclusions de M. Lafuma : l'ordre de la première partie de la *Copie* est celui de Pascal lui-même. Essayant de reconstituer « le mouvement de l'*Apologie* », M. Mesnard souligne que bien des textes reçoivent de ce

nouveau classement une résonance nouvelle; en même temps se dégage « le caractère dramatique de l'*Apologie* pascalienne ». Après un chapitre sur les sources et l'originalité de Pascal, une conclusion dégage les principaux caractères de l'homme, du penseur (les pages qui lui sont consacrées nous paraissent particulièrement riches), du poète et insiste finalement sur « l'unité profonde » qu'il convient de discerner dans la vie et dans l'œuvre.

G. R.

Georges MONGREDIEN : *La Vie privée de Molière*, Hachette, 246 p.

L'Avant-propos souligne les difficultés qu'on rencontre inévitablement en cherchant à restituer la vie privée de Molière; nous n'avons même pas une lettre de notre grand comique. Mais, avec la prudence qui s'impose, on peut utiliser certains témoignages de l'époque, fussent-ils d'un auteur satirique cemme celui d'*Elomir hypocondre*, ou au contraire d'un auteur très favorable à Molière comme Grimarest. Dans quelle mesure convient-il de faire appel au théâtre lui-même ? La question a divisé historiens et critiques. M. Mongrédien estime que La Grange et Vivot, dans leur préface de l'édition des *Œuvres* de Molière (1682) autorisent à voir dans son théâtre quelques allusions à sa vie privée. — Après avoir très clairement justifié sa position M. Mongrédien retrace le destin de Molère, dont il s'efforce, en particulier au chapitre VI, de brosser un portrait intellectuel, moral et même physique. Telle page sur la religion de Molière (p. 147) paraît, entre bien d'autres, proposer des conclusions à la fois mesurées et pertinentes. L'ensemble est d'une lecture fort attachante.

G. R.

Georges MAY : *Quatre visages de Denis Diderot*. Boivin, 209 p.

I. *Diderot gastronome:* Diderot aimait la bonne chère; et pourtant, fût-ce pour exposer aux souscripteurs de l'Encyclopédie comment se prépare « l'andouille de cochon », il lui fallait recourir au *Dictionnaire Œconomique* du P. Chomel; dans ses recettes culinaires de l'*Encyclopédie*, Diderot l'a démarqué au point de s'attirer des accusations de plagiat — de la part du Journal de Trévoux — en un siècle qui avait cependant des idées fort larges à cet égard. — II. *Diderot pessimiste* : en 1745, Diderot est un philosophe optimiste; en 1765, il a « atteint une conception plus philosophique de la vie »; entre ces deux dates se situe une crise de pessimisme, et M. May voit « un synchronisme parfait entre les mésaventures encyclopédiques et les dégoûts misanthropiques du philosophe : 1759-1762, descente; 1762-1765, remontée. » (p. 64). Mais M. May discerne également d'autres causes de cette évolution, soucis et deuils familiaux en particulier. — III. *Diderot et l'été 1769* : comment fut écrite la trilogie du *Rêve de d'Alembert*; pour M. May, l'année 1769 marque le temps où Diderot « commence à se libérer de ses préjugés philosophiques les plus pesants » et accède à la vraie sagesse. — IV. *Diderot entre le réel et le roman* : le réalisme de Diderot en particulier dans le portrait.

G. R.

J.-J. Rousseau, par B. GROETHUYSEN. « Les Essais », XXXVIII, Paris, Gallimard, 1949, 338 p.

Le titre *Les idées* ou *La pensée de J.-J. Rousseau* nous eût paru mieux convenir à ce livre posthume. Ces pages chargées de citations sont parfois trop denses, malgré une composition solide et claire, et l'auteur, s'il eût vécu, aurait sans doute aéré son texte, qu'il destinait aux derniers volumes de ses *Origines de l'esprit bourgeois en France*. C'est comme un cours un peu systématique (mais Rousseau ne l'était-il pas ?), construisant sur les deux conceptions antagonistes d'« homme naturel » et d'« homme civil » (encadrant « l'homme du peuple », que Rousseau, mieux que les philosophes, a compris), la « dualité d'idéals », clé de la pensée de Rousseau, que nous retrouvons dans l'idée qu'il se fait de la liberté et de l'égalité (les révolutionnaires réuniront ce qu'il séparait en déclarant les « Droits de l'Homme et du Citoyen »).

L'œuvre de Rousseau (non son tempérament) pose le problème révolutionnaire par excellence : mettre, au-dessus des hommes, la loi et l'organisation — les philosophes offrant au contraire la solution « bourgeoise » des lumières et du progrès. Au problème religieux (dont les implications politiques sont étudiées ici avec pénétration) Rousseau donne, à défaut d'une solution théorique satisfaisante, une solution pratique historiquement sage, en faisant comprendre aux futurs révolutionnaires que l'ennemi n'est pas l'Eglise, mais l'aristocratie.

« Incompatibilité de valeurs, voilà le fond de la pensée de Rousseau ». Homme naturel ou homme civil, parisien ou genevois, il ne condamne ni l'un ni l'autre; mais il faut choisir. Il n'y a pas, par contre, incompatibilité, pense l'auteur, entre la pensée des philosophes et celle de Rousseau; l'âge suivant, moins brillant intellectuellement, mais plus réaliste, saura faire la synthèse, et la révolution.

J. VOISINE.

Jean GUÉHENNO : *Jean-Jacques. II : Roman et vérité (1750-1758)*. Paris, Grasset, 1950, 292 pages.

« Je ne sais si l'on a jamais tenté d'écrire une biographie en essayant à chaque instant d'en savoir aussi peu sur l'instant suivant que le héros de l'ouvrage en savait lui-même au moment correspondant de sa carrière. En somme, reconstituer le hasard à chaque instant au lieu de forger une suite *que l'on peut résumer*, et une causalité *que l'on peut mettre en formule*. »

M. Guéhenno pensait-il à ce propos de Paul Valéry (*Tel Quel, II*) quand il nous présentait son entreprise, dans l'introduction de son premier volume (1), en des termes cù l'on retrouve un curieux écho de cette idée ?

Ici c'est encore l'homme, à travers l'œuvre, qui retient M. Guéhenno, et à qui il sait nous attacher : « Les écrivains créent leurs livres, mais leurs livres les créent aussi. » Ce processus de création commence avec le *Discours sur les Sciences et les Arts*, qui du jour au lendemain vient de faire de Rousseau un homme célèbre; succès qui le détermine à sa réforme. Cette nouvelle phase de sa vie, 1750-1758, marquée principalement par la genèse de la *Nouvelle Héloïse*, nous mène jusqu'à la *Lettre à d'Alembert* et à la découverte par Jean-Jacques de sa devise, *Vitam impendere vero*. Beau combat que celui du héros qui se condamne ainsi à être désormais « un bloc de vertu », et de son biographe qui s'acharne à retrouver l'homme dans sa mobilité et son devenir. M. Guéhenno, qui se défie toujours des explications trop simples et souvent

(1) Voir *L'Information Littéraire* 1949, n° 4, p. 151 sq.

dogmatiques des érudits, déclare qu'il a souvent « renoncé à prendre parti ». Il nous propose ainsi deux versions, à notre choix, de l'aventure avec Sophie d'Houdetot : l'une d'un tragique mauriacien (« Chacun de nous est un monstre », écrivait-il déjà à propos de l'abandon des enfants), l'autre ironique (« Pauvre grand homme ! il se pourrait que tu n'aies été que ridicule »).

Ce qui ne veut pas dire, on s'en doute, que le livre soit écrit sans enthousiasme; témoin ce commentaire d'une page du *Discours sur l'Inégalité* à propos du patriotisme, cette interprétation actuelle, en termes capitalisme-marxisme, du conflit entre Voltaire et Rousseau. Le sens du mouvant, de la vie, est chez M. Guéhenno autre chose qu'une habileté de technicien, c'est simplement le sens de l'humain. Le point de vue de Thérèse Levasseur, qui « avait bien pourtant en cette affaire son mot à dire », est introduit de façon émouvante dans le récit des amours avec Mme d'Houdetot. Et Rousseau est souvent jugé, parfois sévèrement : M. Guéhenno n'entreprend pas de défendre l'abandon des enfants, ni la lettre « ignoble et basse » dans laquelle Rousseau s'en glorifie; il dénonce le faux pauvre qui « n'avait pas accepté les rigueurs et les devoirs de la pauvreté »; dans deux ou trois épisodes, le conflit chez lui entre *fierté* et *vanité* nous donne — provisoirement — la clé de son caractère; mais l'auteur se garde bien de vouloir tout expliquer par cette formule.

On goûtera l'art malicieux qu'a M. Guéhenno de prendre Jean-Jacques en flagrant délit de mensonge. Le jeu comporte des risques : c'est ainsi qu'au sujet de la « réforme » le récit fantaisiste des *Confessions* aurait dû être complété par celui, plus véridique et précis, de la troisième promenade des *Rêveries*. La méthode n'est pas en cause pour autant, ni l'esprit dont elle procède. Ce n'est pas si souvent qu'un critique confie au lecteur ses « grands scrupules », ose s'avouer « mal sûr d'atteindre la vérité », ou laisse échapper, devant une réaction imprévue de son héros, ce soupir si humain : « Ce sont là de ces paroles qui font qu'on désespère de jamais le comprendre tout à fait. »

Jacques VOISINE.

Pierre RICHARD : *La vie privée de Beaumarchais.* « Les vies privées », Hachette, 284 pages.

Dans son avertissement, M. Richard déclare que, « sans négliger les études antérieures », il a « surtout fait état des papiers intimes ». On regrette vivement que la modestie de l'auteur — ou le caractère de la collection — n'ait pas permis de marquer nettement la part de l'inédit. Il semble qu'on doive en particulier au livre de M. Richard, de mieux connaître les sentiments de Beaumarchais pour une jeune créole, Pauline Le Breton, à laquelle la Pauline des *Deux Amis* paraît devoir quelques traits, son attachement à sa seconde femme, Mme Levêque, peut-être aussi de menus démêlés avec la police (pp. 92 sq.). La bagarre qui, le 11 février 1772, mit aux prises Beaumarchais et le duc de Chaulnes, est racontée non sans pittoresque grâce à « deux dépositions, un mémoire, un rapport » (p. 118). Le mérite de les avoir exploités paraît en revenir à M. Richard. Aucun apport essentiel, en tout cas, en ce qui concerne les grandes affaires de Beaumarchais et le portrait que dresse de lui M. Richard (pp. 225-263) n'est pas sensiblement différent de celui que dessinait déjà Lintilhac.

G. R.

Une sœur aînée d'Atala, Odérahi, Histoire américaine avec une introduction et des notes par Gilbert CHINARD. Paris, R. Clavreuil, 230 p.

En se conformant aux exigences d'une méthode rigoureuse, M. Chinard discute la conclusion autrefois proposée par P. Hazard qui attribuait ce récit à Palisot de Beauvois, voyageur et naturaliste français. Cette attribution, M. Chinard ne se croit finalement autorisé ni à l'accepter pour son propre compte, ni à la rejeter. Existe-t-il une influence de ce récit sur *Atala* et *les Natchez* ? Les ressemblances peuvent souvent s'expliquer par l'existence d'une source commune, les voyages de Carver; l'expression des sentiments n'est guère comparable et cependant dans ses notes, à côté de différences qui font ressortir toute la valeur de l'art d'*Atala*, M. Chinard peut également proposer des rapprochements, notamment pp. 186-7 au sujet de la mort de l'héroïne et p. 93 au sujet du passage de *René* : « Levez-vous vite, orages désirés... » *Odérahi* ne passa point complètement inaperçue; cependant M. Chinard estime qu'il transgresserait la prudence de l'historien en affirmant que Chateaubriand connut son modeste devancier; le commentateur nous avertit en effet qu'« une longue expérience lui a montré que ce qu'il avait pris pour des sources n'était souvent que des affleurements de la grande nappe souterraine où toutes les eaux se confondent et où tous ont le droit de puiser ». Quelle belle leçon d'exigence envers soi-même nous donne cette fin de l'Introduction ! — Le récit d'*Odérahi* n'est pas tout à fait dépourvu de charme; il lui vient sans doute du reflet qu'*Atala*, venue à une date un peu postérieure, ne manque cependant pas de jeter sur lui; mais les images d'œuvres effacées doivent être parfois restituées pour que ressorte mieux encore la valeur de celles que le temps n'atteint pas.

G. R.

CHATEAUBRIAND : *Le Livre du Centenaire.* Flammarion, 328 pages. 500 fr.

L'ouvrage est un recueil de onze études; chacune est signée par un spécialiste qui, le plus souvent, offre une précieuse mise au point de ses travaux antérieurs : *la Jeunesse bretonne*, par Georges Collas; *le Voyageur*, par Amédée Outrey; *le Romancier : des Natchez à l'Abencérage*, par Louis Martin-Chauffier; *l'Auteur du Génie et le Christianisme*, par Pierre Moreau; *la Langue et le style dans les premières œuvres* (1797-1811), par Armand Weill; *le Pamphlétaire et le journaliste*, par Pierre Clarac; *Le Diplomate et le ministre*, par Charles-H. Pouthas; *l'Historien*, par Victor-L. Tapié; *Introduction à une psychologie de Chateaubriand*, par H. Le Savoureux; *la Vieillesse de René*, par Marie-Jeanne Durry; *les Mémoires d'Outre-Tombe*, par Maurice Levaillant. — L'ensemble est d'une qualité homogène; il faut cependant signaler l'intérêt particulier que suscitent les études sur le pamphlétaire et le journaliste, le diplomate, le ministre et l'historien, puisqu'elles s'attachent à des aspects injustement négligés de l'activité et de l'œuvre de Chateaubriand. Dans son essai sur la psychologie, M. Le Savoureux conclut que « la sincérité de voyageur, de convictions religieuses et politiques, d'amoureux, de mémorialiste » ne mérite pas, en dernière analyse, toute la méfiance qu'elle suscitait d'abord.

G. R.

HONORÉ DE BALZAC : *Un début dans la vie*. Introduction et variantes de M. Guy ROBERT. Notes et index de M. Georges MATORÉ. Collection « Textes littéraires Français ». Genève, Librairie Droz, Lille, Librairie Giard. Un vol. in-12 de LXVI-254 pages, 1950.

M. Guy Robert déclare expressément qu'il n'a pas eu l'intention d'établir une édition critique de ce roman : il ne pouvait, dans le cadre qui lui était assigné, relever toutes les variantes. Mais, pour chacun des exemples retenus, il a noté avec un très grand soin les états successifs du texte, depuis le manuscrit autographe, qu'il a étudié à Chantilly, jusqu'à l'édition Furne, qu'il a pris le parti de suivre, sans négliger les jeux d'épreuves également conservés à la collection Lovenjoul, ni les corrections portées par le romancier sur son propre exemplaire de *La Comédie humaine*. Le lecteur peut reconstituer ainsi les étapes du travail de l'écrivain et s'initier aux secrets de la création balzacienne.

L'introduction, très nourrie, fournit de précieux renseignements, en particulier sur le récit de Laure Surville qui a servi de point de départ à Balzac, sur les « avatars » de l'œuvre, décrits jadis par le vicomte de Lovenjoul, sur l'intérêt d'*Un début dans la vie* pour l'histoire des mœurs, sur l'originalité et sur la portée philosophique ou morale de la fiction qui s'y trouve développée.

Les notes, très précises, sont orientées pour la plupart vers la lexicologie. M. Georges Matoré a pu utiliser pour les établir un certain nombre de travaux inédits : sa propre thèse en instance de publication sur le *Vocabulaire de la prose poétique de 1833 à 1845*, celle de M. Greimas sur *La Mode en 1830*, ainsi que les observations de M. Dagneaud sur la langue populaire chez Balzac.

P.-G. C.

Adrien PEYTEL : *Balzac juriste romantique*. Editions M. Ponsot, 344 pages.

Les personnages de la *Comédie humaine* se trouvent le plus souvent engagés dans des conflits d'intérêt et par là-même dans des situations de droit fort complexes. M. Peytel les étudie en juriste qui connaît la législation en vigueur à l'époque de Balzac; il souligne que des réserves s'imposent parfois à propos du vocabulaire juridique du romancier, que dans l'*Interdiction* par exemple, dans le *Colonel Chabert*, certaines situations sont juridiquement peu vraisemblables (pp. 188-9, 210); nous accorderons volontiers à M. Peytel qu'il s'agit là de fautes très vénielles; pourtant ne conviendrait-il pas d'ajouter que l'acte « authentique » par lequel Chabert envisage de renoncer à son état-civil serait nul de plein droit et que par suite l'intrigue de la nouvelle en devient plus contestable que ne l'indique M. Peytel ? Celui-ci estime que dans l'ensemble la *Comédie humaine* repose sur une solide connaissance du code et de la jurisprudence. Le lecteur aimerait voir s'ordonner plus rigoureusement les conclusions, pouvoir mieux dégager le sens de l'expression « juriste romantique », et il lui reste à interpréter les observations de M. Peytel en fonction d'une vue plus générale de la *Comédie humaine*.

G. R.

Georges ATKINSON : *Les idées de Balzac d'après la Comédie Humaine*. Droz et Giard.

L'ouvrage comprend cinq tomes, d'environ 120 pages chacun : t. I : Psychologie — Passions — Physiologie. T. II : Mœurs — Histoire — Théories métaphysiques et philosophiques — Sciences naturelles — Enfance et éducation. T. III : Influence des milieux — Théories politiques — Sentiments religieux — Sciences occultes. T. IV : La Morale — Les sentiments politiques. T. V : Sentiments romantiques — Esthétique — Critique littéraire — Conclusion — Appendice. M. Atkinson s'est proposé de grouper sous ces rubriques les textes de *la Comédie Humaine* qui expriment la pensée de Balzac. Chacun de ces chapitres est lui-même divisé en paragraphes; sous le titre *Mœurs*, par exemple au tome II, on trouve successivement : Considérations générales — Le Français — La famille — Les médiocres — Coutumes et usages parisiens — Parisiens et Parisiennes — La tyrannie de la mode — Le monde parisien — Les bourgeois de Paris — Les parvenus — Banquiers, commerçants, créanciers — Les petites gens — Les pauvres — Professions et métiers — Mœurs de Paris — Mœurs de provinces — Les nations étrangères — Les nations sympathiques — Les nations antipathiques. C'est dire que le classement adopté (il posait d'ailleurs des problèmes fort délicats) n'est pas exempt de tous reproches. D'autre part, bien d'autres textes pouvaient figurer, par exemple à propos de l'Angleterre, sous la rubrique les Nations (l'*improper* anglais dans *la Maison Nucingen*). Les idées de Balzac sur la paternité méritaient sûrement d'être dégagées. Mais la matière qui se présentait à M. Atkinson était énorme et son répertoire est susceptible de rendre des services.

G. R.

Juliette DECREUS VAN LIEFLAND : *Sainte-Beuve et la critique des auteurs féminins*. Boivin, 153 pages.

Plusieurs chapitres traitent de généralités concernant l'évolution de la méthode critique de Sainte-Beuve, son information, son tempérament, etc. Trois chapitres répondent plus spécialement au dessein annoncé par le titre : l'auteur confronte ce que dit Sainte-Beuve de la duchesse de Duras, de Mmes de Flahaut-Souza et de Krüdener avec ce que nous ont appris d'elles leurs biographes ou les historiens postérieurs.

G. R.

Jean RICHER : *Gérard de Nerval*, coll. « Poètes d'aujourd'hui ». P. Seghers édit,. 221 p.

Spécialiste très averti de Gérard de Nerval, M. Jean Richer évoque d'abord la physionomie et le destin du poète « difficile à connaître à cause des multiples masques, les uns souriants, les autres inquiétants qu'il a portés »; puis il analyse les aspects les plus caractéristiques de son esprit et de son œuvre : Nerval vit dans un monde plein de signes; partout y affleure une réalité, plus vraie que les choses visibles. Le Rêve constitue un truchement entre elle et l'homme; on peut répartir les rêves de Nerval « en deux catégories : les grands rêves archétypes, qui ne sont pas particuliers à Nerval, plusieurs d'entre eux se ramènent aux images des Arcanes du Tarot : *Isis, le Choix, l'Hermitte, la Mort, l'Etoile*. Ces grandes images sont empruntées à un fonds psychique parfois très ancien, commun à tous les hommes... A côté des grands songes paraissent des rêves *individuels*, plus personnels, nés de souvenirs, des sentiments et des désirs de Nerval mais qui conservent en même temps une signification beaucoup plus vaste. » (p. 98). Mais le Rêve n'est pas le seul recours de l'homme : dans l'univers sensible les signes se multiplient également aux yeux de Nerval; il existe pour lui une symbolique des pierres précieuses, des astres,

des fleurs, de l'animal (du chat, des sirènes, etc.). Par ailleurs la « récurrence » de certaines scènes dans l'œuvre de Nerval révèle en lui l'existence de certains « complexes ». « *Il n'y a pas de nuit des temps* », écrit-il; pour M. Richer, cette « phrase peut aider à comprendre bien des aspects de la vie et de l'œuvre de Nerval. L'univers du poète est caractérisé par le refus simultané du temps et de l'incarnation, donc par un refus fondamental de la condition de l'homme. L'aspiration au surhumain, la recherche luciférienne de la connaissance conduiront Nerval à s'échapper de lui-même par l'humour, par la poésie, par la folie enfin (p. 107). — Parmi les textes de Nerval cités par M. Richer à la suite de son étude, plusieurs, notamment des lettres, étaient jusqu'alors inédits. (Au demeurant, au cours de son introduction, M. Richer a fait heureusement appel à certaines versions demeurées inédites des pièces de théâtre.) — Note sur les bibliographies diverses concernant Nerval, « bibliographie sommaire » (mais fort utile de ses œuvres, y compris le théâtre encore inédit), bibliographie musicale. Vingt-cinq illustrations très suggestives.

G. R.

Gérard de NERVAL : *Sylvie, Aurélia, Lettres à Aurélia*, introduction de Georges Gusdorf. Delmas, 185 p.

Brève, mais intéressante introduction de G. Gusdorf : « Nous ne sommes pas préparés à l'imminence de l'extraordinaire dans le réel »; mais pour Nerval « l'univers de sa vie est aussi l'univers de ses rêves ». Peut-être Rimbaud, peut-être les Surréalistes trichent-ils parfois avec les leurs; mais Nerval « dit simplement la vérité de sa vie » et de ses rêves. Ceux-ci restent-ils jeux gratuits ? Non pas, il s'agit de l'expérience la plus spontanée, la plus authentique et la plus féconde. Au delà des horizons du désespoir, *Sylvie* et *Aurélia* nous proposent celui du « simple bonheur » et « du salut par la bonté ». Aux yeux de M. Gusdorf, Nerval s'est fait « le messager de cette paix sur la terre promise aux hommes de bonne volonté qui ont su découvrir au plus profond de leur misère... l'amitié de Dieu. »

G. R.

BAUDELAIRE : *Poèmes*. Hachette, « Le Flambeau », 285 p.

On trouve réunis dans ce volume *les Fleurs du Mal* et le *Spleen de Paris*. Dans l'introduction, M. André Ferran, auteur de la thèse l'*Esthétique de Baudelaire*, rappelle les épisodes importants de la vie, caractérise par des formules souvent suggestives les principaux thèmes, retrace les étapes d'une « aventure pathétique » qui a mené le poète à découvrir « des perspectives ouvertes sur des cieux inconnus »; mais, se refusant à la confession directe, Baudelaire « ne parle de lui que pour décrire notre destin à nous, ses semblables, ses frères » : *les Fleurs du Mal* « transmuent dans une alchimie lyrique l'aventure individuelle en aventure humaine ». « Poète de la vie moderne » dans le *Spleen de Paris*, Baudelaire y manifeste un dessein plus hardi encore et plus subtil aux yeux de M. Ferran que dans *les Fleurs du Mal*. Les notes de M. Jean Fourcassié retiennent les variantes et opèrent certains rapprochements intéressants avec d'autres textes de Baudelaire.

G. R.

Gustave FLAUBERT : *Madame Bovary*, nouvelle version, précédée des scénarios inédits, textes établis sur les manuscrits de Rouen avec une introduction et des notes par Jean Pommier, professeur au Collège de France et Gabrielle Leleu, bibliothécaire à Rouen. José Corti, édit., 642 p.

Certains fragments des « scénarios » de *Madame Bovary* avaient été publiés dans l'édition Conard et dans celle des Belles-Lettres. La présente édition rectifie certaines fautes de lecture et propose pour la première fois leur texte complet; en outre, par un ingénieux système typographique, elle permet de mieux suivre dans son progrès le travail créateur de Flaubert. A la suite de ces « scénarios, esquisses et plans » se trouve une « nouvelle version » du roman au sujet de laquelle les éditeurs écrivent (p. 133) : « Aucun manuscrit ne la montre telle quelle. Les éditeurs l'ont constituée en mettant à la suite certains brouillons du roman, sans s'interdire des emprunts (chaque fois signalés) à des versions plus récentes, et même à la mise au net. » Reconstitution nouvelle, certes, en son principe, dont ses auteurs savent mieux que personne et disent qu'elle s'adresse « au grand public ». En fait, les spécialistes trouveront là, eux aussi, de quoi faire leur moisson : non seulement dans l'introduction qui apporte des précisions sur la genèse du roman et sur la méthode de travail de Flaubert, mais aussi dans la comparaison de ces premières leçons avec la version difinitive : presque constamment Flaubert va vers plus de discrétion et, par suite, de force.

G. R.

Stéphane Mallarmé Inédits, études, documents, publiés par la revue *Empreintes*, n° 5 (nov.-déc. 1948).

Il n'est pas trop tard pour signaler que le n° 5 de la très élégante publication *Empreintes* (27, av. de l'Astronomie, à Bruxelles) offre outre certains inédits de Mallarmé, vers et lettres, certaines études pénétrantes : par exemple les exégèses du *Cygne* et de *Au seul souci de voyager*, présentées par M. Duchesne-Guillemin et par Mme Noulet; remarquons également les pages que sous le titre *La conception probabilistique de l'Univers chez Mallarmé* M. Garcia Bacca consacre à *Un coup de dés*. M. Goffrin propose un intéressant *Hermétisme freudien de Mallarmé* : comme on voudrait cependant qu'il se trompât dans certaines de ses interprétations qu'on répugne à accepter, et non pas seulement par « conviction morale » !

G. R.

Léon GUICHARD, professeur à la Faculté des Lettres de Grenoble : *Jules Laforgue et ses poésies*. Université de Grenoble, publications de la Faculté des Lettres, Presses Universitaires de France, 200 p.

M. L. Guichard utilise les *Œuvres complètes* de Laforgue (non encore publiées entièrement) et les principales études qui le concernent (signalées p. 8) pour présenter l'évolution qui mène Laforgue du « bouddhisme tragique » au bouddhisme du « dilettante », et du vers régulier au vers libre, ainsi que l'obsession de « l'éternel féminin ». Pages 27-36, situation de Laforgue dans le mouvement symboliste; pp. 193-200, sa situation actuelle; pp. 8-9, indication des poèmes mis en musique, enregistrés, observations sur quelques interprétations radiophoniques.

G. R.

René Lalou : *Maurice Barrès.* Les Grands Ecrivains français. Hachette, 186 p., 200 fr.

M. Lalou voit confirmées dans les *Cahiers* les conclusions qu'il tire des autres écrits de Barrès, de son action et du témoignage de ceux qui l'ont approché : il ne se « considérait pas comme l'otage d'un parti ou d'une foi, mais bien comme un guide qui toujours élargit sa route » : « son tourment, sa grandeur aussi venaient de ce qu'il ne pouvait trouver sa paix intérieure dans une conciliation de forces opposées » et dans la dernière phrase écrite par Barrès, M. Lalou découvre une signification symbolique : « La symphonie inachevée du dernier de nos grands romantiques devait se conclure sur une cadence classique... le dilemme du *Pax et Bellum* avait été transcendé par Barrès en un *Pax et Musica.* »

G. R.

Jean Cocteau : Inédits, études, documents, publiés par la revue *Empreintes*, n° 7-8 (mai-juin-juil. 1950).

Cocteau poète, dramaturge, romancier, critique (de soi-même), Cocteau cinéaste, créateur de ballets, musicien, Cocteau aux cent visages est présenté en une série d'essais dus à R. Goffin, à Cl. Mauriac, à Cl. Roy, etc. « L'audace avec laquelle Cocteau a tout expérimenté », écrit M. Herman van den Driessche dans son introduction, « la sorte d'ascétisme privé qu'il tente maintenant de réaliser en font un homme libre au sens le plus complet du mot » qui a créé « l'œuvre peut-être la plus personnelle de ce temps bouleversé ». Les essais précités facilitent généralement l'accès de cet esprit singulier : pure adresse, virtuosité gratuite, est-il dit parfois de Cocteau; vision de l'essentiel à travers un authentique tempérament de poète, réplique-t-on ici. Nombreuses illustrations, fort suggestives; bibliographie des œuvres de Cocteau.

G. R.

Alexis François : *La désinence « -ance » dans le vocabulaire français.* Droz et Giard, 93 p.

Appartenant à plusieurs types les mots à désinence *-ance* existent très nombreux dans le plus ancien français et restent encore très vivants au XVIe siècle. Beaucoup tombent en désuétude au XVIIe : aucun mot nouveau en -ance, de quelque type qu'il soit, n'apparaît plus alors. Le XVIIIe siècle par contre en crée d'après l'adjectif correspondant (prévenance, obligeance, insignifiance) et, dans les dernières années, commence à récupérer les mots vieillis (souvenance, remembrance) « Les mots en -ance avec leur consonnance à la fois vieillotte et rajeunie, allaient devenir une pièce essentielle du vocabulaire romantique », en particulier chez Chateaubriand et chez Balzac; l' « écriture artiste » et les symbolistes allaient leur faire encore davantage appel. De nos jours ces mots s'introduisent très fréquemment dans la langue, sous des influences étrangères, dans les vocabulaires techniques ou encore dans la langue populaire ou argotique. Important répertoire des mots en -ance dans le français contemporain, avec nombreux exemples, ainsi que des mots en -ence et en -escence. L'intérêt de cette étude déborde de beaucoup le domaine proprement philologique.

G. R.

A TRAVERS LES REVUES D'ÉTUDES CLASSIQUES

Les abréviations employées pour désigner les revues sont celles qu'a établies l'*Année philosophique*.

A.C. = L'Antiquité Classique.
A.J.A. = American Journal of Archaeology.
A.I.Ph. = American Journal of Philology.
Aevum, Rassegna di Scienze filol., ling. e stor.
B.A.G.B. = Bull. de l'Association G. Budé.
B.C.H. = Bull. de Correspondance Hellénique
J.R.S. = Journal of Roman Studies.
L.E.C. = Les Etudes Classiques.
M.H. = Museum Helveticum.
Mnemosyne, Bibliotheca classica Batava.
R.B.Ph. = Revue Belge de Philol. et d'Hist.
R.D. = Revue historique de Droit français et étranger.
R.E.A. = Revue des Etudes Anciennes.
R.E.G. = Revue des Etudes Grecques.
R.E.L. = Revue des Etudes Latines.
R.H.R. = Revue de l'Hist. des Religions.
Rh.M. = Rheinisches Museum.
V.Chr. = Vigiliæ Christianæ.

A. — AUTEURS GRECS ET LATINS

César. — M. Fievez : *Les cavaliers trévires dans B.G.*, II, 24. L.E.C., 1950, 171-181. La cavalerie trévire n'a pas participé au combat *ad Sabim;* elle était venue en ambassade, et *auxilii causa* signifie : pour demander du secours (et non pour porter secours).

Catulle. — L. Alfonsi : *Lsbia.* A.J.Ph., 1950, 59-66. La Lesbie de Catulle n'est nulle part louée pour une intelligence et une culture qui permettent de la comparer à Sappho. En lui donnant ce nom, Catulle aurait simplement voulu l'appeler « la femme de Lesbos », les habitantes de ces îles étant fameuses pour leur beauté, souvent récompensée dans des concours.

Cicéron. — M. Orban : *Réhabilitation de la parole dans le De oratore de Cicéron.* A.C., 1950, 27-44. La lecture des dialogues platoniciens inspire à Cicéron l'idée que la véritable éloquence ignore la rhétorique; il élargit la conception de cette dernière en y introduisant la *doctrina*, qui englobe tout le domaine du savoir, et en particulier la philosophie. Il établit, dans l'art oratoire, l'indissolubilité de la forme et du fond, faisant par là œuvre originale.

Ennius. — J.-H. Waszink : *The proem of the Annals of Ennius.* Mnemosyne, Sér. 4, III, 1950, 215-240. Ennius se serait inspiré à la fois des *Aitia* de Callimaque et de la Théogonie, mais, voulant bien marquer qu'il se réclamait d'Homère et non de la tradition hésiodique, il aurait ajouté à la scène d'initiation par les Muses sur l'Hélicon la scène homérique qui se joue sur le Parnasse.

Euripide — G. Italie : *De Euripide Aeschyli imitatore.* Mnemosyne, Sér. 4, III, 1950, 177-182. En écrivant l'Alceste, notamment le prologue de cette pièce, Euripide avait présentes à la pensée les *Euménides* d'Eschyle.

Homère. — X. Bulas : *New illustrations to the Iliad.* A.J.A., 1950, 112-118. Tablette iliaque du Musée Métropolitain, dont la scène centrale représente la prise de Troie, avec au-dessus et à droite des épisodes de quelques livres de l'Iliade; elle doit dater de l'époque julio-claudienne. Autres scènes sur des vases grecs, en complément à l'ouvrage de l'auteur, *Les illustrations antiques de l'Iliade* (Lwow, 1929).

Ph. W. Harsh : *Penelope and Odysseus in Odyssey XIX.* A.J.Ph., 1950, 1-21. Par le récit de son rêve, Pénélope propose à mots couverts à Ulysse la vengeance et le dialogue qui suit la prépare.

Horace. — A. Noirfalise : *Horace et Mécène.* L.E.C., 1950, 289-303. Les rapports entre le protégé et le protecteur furent marqués par une véritable amitié, une sincère reconnaissance et une ferme volonté d'indépendance.

Lucain. — P. Grenade : *Le mythe de Pompée et les Pompéiens sous les Césars.* R.E.A., 1950, 28-63. Le rapprochement du thème central du livre VI de la *Pharsale* et d'une épigramme attribuée à Sénèque pose le problème de la réalité et de la portée historique de l'évocation, sous l'empire, de l'âme de Pompée par les Pompéiens.

Lucrèce. — P. Boyancé : *Lucrèce et son disciple.* R.E.A., 1950, 212-233. En s'adressant à Memmius, Lucrèce ne prêche pas à un converti, mais à un philhellène qu'il espérait réconcilier avec le système d'Epicure.

Pindare. — A. Rivier : *Mythe et poésie. Leurs rapports et leur fonction dans trois épinicies de Pindare.* Lettres d'Humanité, suppl. à B.A.G.B., 1950, n° 9, 60-96. Le mythe est, chez Pindare, la composante essentielle d'une structure logique originale; c'est lui qui assure la cohérence, l'équilibre et l'efficacité du poème, comme on peut le montrer par l'analyse de *Ném.* I et X, et de *Ol.*, VII.

Plutarque. — G. Méautis : *Le mythe de Timarque.* R.E.A., 1950, 201-211. Ce mythe, dans le *De genio Socratis* de Plutarque, s'explique par la théorie orphico-pythagoricienne du σῶμα-σῆμα et est le reflet des croyances pythagoriciennes de l'époque de Plutarque sur la destinée des âmes.

Properce. — A. Guillemin : *Properce, de Cynthie aux poèmes romains.* R.E.L., 1950, 182-193. Properce a trouvé tardivement sa voie : poète de l'amour, il a subi l'influence de Catulle; poète du patriotisme, il a obéi à des suggestions virgiliennes et horatiennes; au livre IV, il a cru trouver son inspiration dans les *Aitia* de Callimaque; mais il n'a guère dépassé le stade du poème d'art et de sensibilité, de portée restreinte. Une mort prématurée nous a privés du maître qui s'annonçait en lui.

Salluste. — P. Perrochat : *Les digressions de Salluste.* R.E.L., 1950, 168-182. Les digressions de Sallute ne sont ni des hors-d'œuvre hérités de ses sources, ni des indices d'une composition négligée : morales ou psychologiques, historiques ou géographiques, elles concourent au propos de l'auteur, qui est de marquer les étapes de son développement par des généralisations, des vues d'ensemble, des illustrations concrètes ou pittoresques.

Sénèque. — P. Grimal : *La composition dans les dialogues de Sénèque,* II : *Le De providentia.* R.E.A., 1950, 238-257. Le *De providentia* est composé selon le plan traditionnel d'un plaidoyer. Mais cette armature rhétorique n'est que le support d'une montée dialectique, les mêmes arguments étant exposés de plusieurs points de vue différents, dont chacun représente un progrès vers la conquête de l'autonomie personnelle.

Tertullien. — A. Labhardt : *Tertullien et la philosophie, ou la recherche d'une « position pure ».* M.H., 1950, 159-180. L'attitude de Tertullien est nettement anti-philosophique; il n'admet pas que puisse exister une philosophie chrétienne. Mais, ce faisant, il condamne sa propre formation intellectuelle, dont, en fait, il ne peut entièrement se libérer.

Théocrite. — R. Mandra : *Theocritean resemblances.* R.B.Ph., 1950, 5-28. Etude des *Idylles* I-XV pour montrer, par une comparaison avec la Sicile moderne, la pérennité des coutumes décrites par Théocrite et des expressions qu'il emploie.

Thucydide. — H. Herter : *Freiheit und Gebundenheit des Staatsmannes bei Thukydides.* Rh.M., XCIII, 1950, 133-153. Thucydide n'admet pas un retour cyclique et inévitable des événements, mais il pense que les mêmes facteurs psychologiques produisent à nouveau les mêmes effets. L'homme d'Etat est menacé par la Tyche, mais peut, par sa *gnome,* se rendre maître des circonstances.

Virgile. — B. Oliviere : *La musique d'un passage de Virgile.* L.E.C., 1950, 196-208. Etude métrique de Aen. II, 250-267, pour en faire ressortir l'expressivité.

B. — LANGUE GRECQUE ET LANGUE LATINE. — PALÉOGRAPHIE

J. André : *Les noms latins du chemin et de la rue.* R.E.L., 1950, 104-134. Dans le vocabulaire des voies de communication se lit l'histoire économique du peuple romain. Au nom indo-européen du chemin se substituent des groupes de mots différenciés par le relief du sol et le genre de vie : vocables propres

à une population de paysans (*uia, semita, uicus*), de transhumants (*callis*) ou de montagnards (*trames*), puis développement d'un réseau urbain (*uicus, semita, angiportus, platea*) et codification de servitudes vicinales (*actus, limes*), enfin innovations récentes (*rupta, strata, ruga*).

V. Goldschmidt : *Theologia.* R.E.G., 1950, 20-42. Bien que ce mot paraisse pour la première fois chez Platon, *Rép.* II, 379*a*, il faut attribuer à ce qui est signifié par lui une origine antérieure, et y reconnaître d'une part un travail d'exégèse poétique, d'autre part une classification des êtres divins.

R. Marichal : *L'écriture latine et l'écriture grecque du Ier au VIe siècle.* A.C., 1950, 111-144. Confrontation de deux choix de papyrus, pour montrer l'évolution respective des écritures cursives grecque et latine et déterminer les influences réciproques.

Chr. Mohrmann : *Les emprunts grecs dans la latinité chrétienne.* V.Chr., 1950, 193-211. Sur les modalités des emprunts dans la langue courante, sur la manière dont ils ont été adoptés ou évités par la prose littéraire et sur l'attitude des poètes à leur égard.

Id. : *Le latin langue de la chrétienté occidentale.* Aevum, 1950, 133-161. Origines du latin des chrétiens. Evolution et expansion de la latinité chrétienne, montrées dans trois créations spéciales : la langue de la prédication chez S. Augustin, la poésie d'expression chretienne chez S. Ambroise, enfin la forme cultuelle de la langue adoptée par la liturgie romaine.

C. — ANTIQUITÉ. — CIVILISATION. — RELIGION

F. Chamoux : *Le Dionysos de Sakha.* B.C.H., LXXIV, 1950, 70-81. Bronze réunissant un corps polyclétéen et une tête hellénistique, ayant sans doute servi de lampadaire, selon une mode qui commence au Ier siècle av. J.-C. et qu'il faut mettre en rapport avec les goûts de luxe des riches Romains (cf. Lucrèce, II, 24 sqq.).

M.-P. Charlesworth : *Nero. Some aspects.* J.R.S., 1950, 69-76 Interprétation des témoignages sur la voix et l'art de Néron. La *domus aurea* et la réception du roi Tiridate. Le voyage de Néron en Grèce; son souvenir chez les Grecs.

R. Charlier : *La Numidie vue par Salluste. Cirta Regia, Constantine ou Le Kef ?* A.C., 1950, 289-307. Le site de Constantine ne répond pas aux descriptions de la Cirta de Salluste; au contraire, les manœuvres du *Bellum Iugurthinum* se comprennent si l'on admet l'identification Cirta-Le Kef. Faute de se faire une idée juste de la Numidie de la fin du IIe siècle av. J.-C., beaucoup moins étendue que ne la conçoit l'opinion traditionnelle, on a incriminé à tort la géographie de Salluste.

L. Deroy : *Le culte du foyer dans la Grèce mycénienne.* R.H.R., CXXXVII, 1950, 26-43. Il faut admettre l'origine grecque du culte de Vesta et voir dans le temple rond de cette déesse, comme dans la *tholos* grecque, le sanctuaire où est conservé le feu sacré. A l'époque mycénienne, c'étaient des princesses qui l'entretenaient, mais il semble que, dès la réforme oligarchique, ce culte soit échu à un collège de prytanes.

R. Flacelière : *Le délire de la Phytie est-il une légende ?* R.E.A., 1950, 306-324. Critique de la thèse de P. Amandry (*dans son ouvrage : La mantique apollinienne à Delphes*), d'après laquelle la pythie n'aurait pas éprouvé de transes.

E. Galletier : *La mort de Maximien d'après le panégyrique de 310 et la vision de Constantin au temple d'Apollon.* R.E.A., 1950, 288-299. Le panégyrique de 310 et le *De mortibus persecutorum* de Lactance présentent la version officielle de la fin de Maximien. Il est impossible de fixer à Nîmes la vision miraculeuse du temple d'Apollon; peut-être faut-il la placer au temple de Grand.

A. Philipsborn : *L'abandon des esclaves malades au temps de l'empereur Claude et au temps de Justinien.* R.D., 1950, 402-403. Les ordonnances des deux empereurs sont fondées sur le même principe, à savoir l'émancipation de l'esclave envers qui le maître n'accomplit pas son devoir d'assistance. En effet, le temple d'Esculape, où étaient parfois relégués les esclaves vieux ou malades, ne saurait être considéré comme un hôpital.

P. Roussel : *La famille athénienne.* Lettres d'Humanité, suppl. à B.A.G.B., 1950, n° 9, 5-59 Le mariage; la vie de famille; l'exposition des enfants et l'avortement; la famille et la transformation des idées à Athènes; le mouvement sophistique, Aristophane et Socrate; la famille dans la Comédie nouvelle.

D. — PÉDAGOGIE DES LANGUES ANCIENNES

M. Mathy : *Le vocabulaire de base dans la pédagogie du latin.* R.E.L., 1950, 292-297. L'intérêt d'une méthode pédagogique soucieuse d'utiliser au maximum des horaires réduits consiste à concentrer l'effort des élèves sur un vocabulaire de base restreint. Pour le déterminer, il y a lieu de dépouiller les œuvres inscrites au programme des établissements d'enseignement secondaire pour établir une liste-type donnant un ordre de fréquence.

Juliette Ernst.

ERRATUM. — Par l'effet d'une erreur matérielle, que nos lecteurs auront rectifié d'eux-mêmes, la *Fée-aux-miettes* de Charles Nodier a été attribué à Nerval dans notre numéro précédent, p. 75.

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

DÉFENSE DE LA LANGUE FRANÇAISE

FAUT-IL DÉCRÉTER L'INVARIABILITÉ DU PARTICIPE PASSÉ CONJUGUÉ AVEC AVOIR?

Lorsqu'on parle de simplifier l'orthographe syntaxique l'on pense immédiatement à la règle d'accord du participe passé conjugué avec « avoir ». Personne ne niera, en effet, qu'elle soit une des règles grammaticales les plus délicates à appliquer et surtout à enseigner aux enfants. Aussi est-il question périodiquement de l'abolir : beaucoup n'y voient qu'une lourde et inutile servitude.

Il est certain que ce qui justifia son application en ancien français n'a plus aujourd'hui de raison d'être. Jadis, on le sait, le participe passé employé avec « avoir » était senti comme attribut du complément d'objet direct. L'on disait couramment : « J'ai ma tâche finie ». Peu à peu, le verbe avoir et le participe se rapprochèrent et formèrent bloc, si bien que la fonction attribut du participe fut de moins en moins sentie. Par suite, le participe tendait à devenir invariable. Pendant plusieurs siècles, l'on hésita entre les deux tendances. Finalement, au XVIIIe siècle, l'on trancha la question en promulgant la règle actuelle : l'on fait l'accord lorsque le complément d'objet direct est placé avant le verbe; on ne le fait pas lorsque le complément d'objet direct suit le verbe : ceci en vertu de la loi de position (1). Cette distinction n'était donc pas si arbitraire que d'aucuns le disent : elle se trouvait appuyée de part et d'autre sur une raison linguistique. Toutefois, il faut bien reconnaître que le participe forme corps de plus en plus avec l'auxiliaire **avoir** et que, d'autre part, il n'est plus du tout senti comme attribut du complément d'objet. Il semblerait que l'on dût en conclure à l'invariabilité dans tous les cas.

Mais ici apparaît un curieux phénomène de transfert syntaxique, phénomène que l'on constate dans d'autres cantons de la grammaire française. La règle d'accord à laquelle fut soumis pendant des siècles le participe passé est devenue indirectement, et insensiblement, un moyen de souligner la présence (ou l'absence) d'un complément d'objet direct. Elle permet donc d'identifier celui-ci à coup sûr dans les cas où l'hésitation est possible. Dans : « Les vingt kilogs que cet enfant a pesé », l'invariabilité du participe indique que le pronom « que » n'est pas un complément d'objet direct, alors qu'il en est un dans : « Les enfants **que** nous avons pesés ». Ainsi, ce qui ne fut tout d'abord qu'une conséquence orthographique d'un rapport fonctionnel (la fonction attribut) est devenu, cette fonction disparaissant, un moyen de signalisation d'un des termes de ce rapport syntaxique : le complément d'objet direct. Et ceci confère une nouvelle justification à la règle d'accord du participe passé.

En effet, la place normale du complément d'objet direct se trouve après le verbe. Lorsque ce complément se place avant, il peut passer inaperçu, ou bien il peut être confondu avec d'autres fonctions : dans ce cas, l'accord du participe passé permet de signaler celui-ci sans ambiguïté. A cet égard, l'on pourrait même regretter que l'accord ne puisse apparaître toujours dans la prononciation, comme il en est dans certains patois (2). Et cette signalisation, nous le verrons, peut être très importante au point de vue sémantique et au point de vue grammatical. Cette première constatation incite donc à la prudence à l'égard d'une réforme qui, l'on s'en souvient fut déjà tentée, et sans succès, au début de ce siècle.

L'arrêté du 31 juillet 1900, en effet, préconisait, sous forme de tolérance, l'invariabilité du participe passé construit avec « avoir » « dans tous les cas où l'on prescrit aujourd'hui de le faire accorder avec le complément. (Ex : « Les livres que j'ai lu**s** (ou lu) », « Les fleurs que j'ai cueilli ou cueilli**es** », « La peine que j'ai pris ou pri**se** ».) Remarquons que l'invariabilité n'était pas posée comme une règle, mais comme une tolérance; les auteurs de la réforme pensèrent que c'était de meilleure tactique. On avait l'espoir que la tolérance finirait par l'emporter sur l'ancienne règle... Nous le savons, cet espoir fut déçu. De toutes parts les protestations fusèrent contre l'arrêté; une campagne de presse se déchaîna; l'Académie française s'en mêla. Bref, six mois plus tard,

(1) Cette loi peut se formuler ainsi : « Tout mot variable placé avant le mot auquel il se rapporte, tend à rester invariable (Cf. : « **Ci-joint** une lettre » et : « La lettre **ci-jointe** »).

(2) Ceci se produit pour les verbes dont le participe passé ne se termine pas par une consonne, c'est-à-dire surtout les verbes du 1er groupe. En patois limousin, les participes de ces verbes ont des formes différentes au masculin, au féminin et au pluriel, dans la langue parlée.

un nouvel arrêté était promulgué qui limitait considérablement la tolérance puisqu'il admettait l'invariabilité du participe seulement devant un infinitif ou un autre participe. Il convient de remarquer, d'ailleurs, que, dans le premier cas (participe suivi d'un infinitif) il n'y a, le plus souvent, aucune dérogation à la règle d'accord. En effet, d'abord le participe constitue fort souvent, avec l'infinitif, une véritable locution verbale (entendre chanter, voir courir, laisser faire, faire partir, etc.). En second lieu, dans ces sortes de construction, le complément d'objet se rattache, en général, non au participe, mais à l'infinitif qui le suit. (Ex. : « Les arbres que j'ai laissé abattre ».) Enfin, il arrive que ce que l'on considère comme un complément d'objet est en réalité le sujet de l'infinitif. (Ex. : « Le chien **que** j'ai entendu aboyer ».) La tolérance se trouve donc, là encore, strictement limitée, et elle présente alors parfois de fâcheux inconvénients en créant une équivoque. (Ex. : « Je l'ai entendu gronder » (en parlant d'une femme.) L'on peut se demander si c'est elle qui gronde ou qui est grondée... Quant au cas des deux participes qui se suivent, il faut bien remarquer qu'en fait la tolérance y est rarement appliquée. Souvent, l'on continue à faire l'accord. Ainsi l'on écrit : « Les sauvages qu'on a trouvés errant dans les bois ». On peut donc conclure que cette seconde tentative pour grignoter la règle d'accord n'a pas pleinement réussi non plus et qu'elle n'apparaît guère comme une heureuse simplification.

Et pourtant, avec une belle obstination certains partisans de la réforme voudraient recommencer l'expérience. Les arguments qu'ils apportent ne sont pas nouveaux : ce sont, à peu de chose près, ceux qu'on peut lire dans l'arrêté du 31 juillet 1900 :

La règle d'accord enseignée actuellement à propos du participe passé employé avec l'auxiliaire avoir *a toujours été contestée par les écrivains et les grammairiens. Peu à peu elle s'est compliquée de plus en plus, les exceptions sont devenues de plus en plus nombreuses suivant la forme du complément qui précède le participe. En outre, elle tombe en désuétude. Il paraît inutile de s'obstiner à maintenir artificiellement une règle qui n'est qu'une cause d'embarras dans l'enseignement, qui ne sert à rien pour le développement de l'intelligence et qui rend très difficile l'étude du français aux étrangers.*

Ces affirmations, il faut l'avouer, nous semblent, à première vue, parfaitement convaincantes. Mais l'expérience apprend qu'en matière de langage, ce qui compte surtout, ce sont **les faits.** C'est pourquoi il nous paraît bon de reprendre un à un ces arguments pour les soumettre au contrôle de la réalité linguistique.

1° L'on commence par nous affirmer que la règle d'accord **« a toujours été plus ou moins contestée par les écrivains et les grammairiens ».** Nous reconnaissons volontiers qu'avant le XVIIIe siècle il y eut bien des hésitations et des flottements. Mais, dès que la règle fut imposée au XVIIIe siècle, elle fut généralement appliquée par tous les écrivains. Les entorses qu'on peut relever çà et là sont l'effet de négligences. Il est d'ailleurs si difficile d'en trouver que M. Ch. Bruneau, pour en citer un exemple, est obligé de se rabattre sur une lettre familière d'Offenbach (un Allemand naturalisé français) qui écrivit un jour : « Les choses admirables que j'ai **fait** dans notre Vie Parisienne). Les imprimeurs veillent d'ailleurs avec un soin particulier, semble-t-il, à l'application de la règle et les coquilles sur ce chapitre sont extrêmement rares : chacun peut s'en rendre compte, même dans la presse quotidienne. Quant aux grammairiens, tous appliquent et enseignent la règle. Le mouvement amorcé il y a 50 ans, en faveur de l'invariabilité du participe conjugué avec **avoir** perd de plus en plus de terrain. Et nous avons pu constater nous-même que les partisans les plus résolus de la réforme n'avaient qu'une conscience très superficielle de la fonction linguistique de l'orthographe. La plupart considèrent à cet égard la langue d'un point de vue surtout logique : or, **la langue n'a pas grand chose à voir avec la logique.**

En revanche, nous avons pu constater, depuis quelque temps, que certains grammairiens se font une notion plus exacte du rôle fonctionnel de l'orthographe. Ils se rendent compte des inconvénients qui peuvent résulter de nouveaux remaniements orthographiques dans une langue aussi évoluée et stabilisée en son fond que le français du XXe siècle. « N'oublions pas l'apologue de l'Apprenti sorcier ! », me disait l'un d'eux. Vraiment, l'effervescence du début de ce siècle est bien tombée. Même dans les milieux enseignants primaires, qui ont la tâche ingrate d'enseigner la fameuse règle, l'on peut dire que celle-ci a conquis droit de cité et il n'est pas de faute d'orthographe qui soit plus sévèrement jugée par les instituteurs au Certificat d'Etudes que l'inobservance de la règle d'accord du participe passé (3).

2° Il faut abolir cette règle, affirme encore l'arrêté de juillet 1900, **« parce qu'elle se complique de plus en plus, et que les exceptions sont de plus en plus nombreuses ».** Nous venons d'examiner de près sur ce chapitre la grosse **Grammaire Nationale** (13e édition) de Bescherelle, éditée en 1867. Dans l'ensemble, tous les cas particuliers d'application de la règle qu'elle étudie sont ceux-mêmes que nous retrouvons dans nos grammaires modernes. Les rares différences que l'on constate viennent uniquement de l'interprétation que l'on fait du complément placé avant le verbe (par exemple, Bescherelle préconise l'accord dans tous les cas des participes « coûté », « valu », « pesé », etc. avec le complément placé avant le verbe : c'est qu'il considère ce complément comme un complément d'objet, alors que nous le considérons aujourd'hui dans certains cas comme un complément circonstanciel). Il est donc permis d'affirmer que la règle est restée parfaitement stable depuis un siècle.

L'on nous dit que « les exceptions sont de plus en plus nombreuses ». Or, en examinant de près ce que certains appellent des « exceptions » à la règle d'accord, nous nous sommes aperçu qu'en réalité il ne s'agissait que de cas particuliers, ce qui n'est pas la même chose. Nous avons constaté que, dans tous ces cas, la règle demeurait absolue et qu'aucun de ces exemples ne constituait véritablement une

(3) Un mouvement — relativement restreint, en faveur d'une réforme logique de l'orthographe s'est dessiné récemment chez certains disciples des Ecoles Nouvelles. Mais la réforme envisagée ne s'appuie que sur des considérations pédagogiques. Le point de vue des répercussions **linguistiques** possibles n'est nullement envisagé.

exception. En effet, l'apparente complication de tous ces cas particuliers que distinguent les grammaires vient simplement de la difficulté d'application de la règle lorsque le complément est ambigu. C'est l'interprétation de ce dernier qui peut être délicate. Mais cette interprétation est alors absolument nécessaire pour la compréhension correcte de la phrase. Parfois, le complément placé avant le verbe a l'apparence d'un complément d'objet direct; en y regardant de plus près, l'on s'aperçoit qu'il est en réalité un complément circonstanciel. C'est le cas des compléments des verbes coûter, peser, courir, etc., dont nous parlions tout à l'heure. Ces verbes sont tantôt transitifs, tantôt intransitifs : il s'agit donc de discerner leur valeur grammaticale réelle dans une phrase donnée. Ainsi, l'on écrira : « Les deux millions que cette maison a coûté » et : « La peine que ce travail m'a coûtée ». Il n'y a point là d'exception. Selon la règle, l'accord est commandé aussi par la place du complément d'objet direct; or, dans certains cas, l'on peut hésiter entre deux compléments d'objet possibles, l'un placé avant, l'autre après le verbe. C'est l'analyse syntaxique rigoureuse de la phrase qui permettra de déterminer le véritable complément d'objet direct du verbe. Par exemple, dans la phrase : « Voici la jeune fille qu'on avait dit être la plus jolie de la région », le complément d'objet est la proposition infinitive placée après le participe, et non le relatif « que » placé avant le verbe. D'autres fois, il s'agit de déterminer si le complément d'objet direct se rattache au participe ou à un autre verbe, par exemple à l'infinitif qui, dans certains cas, suit le participe. Là encore, le choix s'effectue selon le sens. Par exemple, l'on écrira : « Voici la cantatrice que j'ai entendue chanter » (ici, le complément d'objet est « que » mis pour « cantatrice ») et « Voici la chanson que j'ai entendu chanter » (ici, le complément d'objet se rapporte à l'infinitif). D'autres fois encore, il s'agira de choisir, selon le sens ou l'impression que l'on veut donner, entre deux compléments d'objet possibles. Ainsi en est-il lorsque le complément d'objet constitue une locution collective. Par exemple, l'on écrira : « La troupe de soldats que j'ai vue » ou « vus », selon que l'on porte son attention sur le groupe ou sur les unités qui le composent. Mais là encore, il ne s'agit d'aucune dérogation à la règle, pas plus que dans le cas du sujet collectif il ne s'agit d'une dérogation à la règle d'accord du verbe et du sujet. (Cette dernière règle, remarquons-le en passant, a elle aussi, des cas particuliers assez nombreux : il ne s'agit pourtant pas d'exceptions et personne ne songe à en prendre argument pour supprimer la règle d'accord du verbe et du sujet.) Arrêtons ici notre démonstration et disons qu'il n'y a pas d'exceptions à la règle d'accord du participe passé avec **avoir** (4).

3° **« Mais,** affirme l'arrêté de 1900, **cette règle tombe en désuétude ».** Nous avons vu qu'il n'en est rien dans la langue écrite. Et dans la langue parlée ? Le point a son importance, car s'il était prouvé que la masse des usagers demeure fidèle à la règle, il faudrait compter avec cette force de résistance. Or, l'accord apparaît dans la prononciation pour un grand nombre de verbes dont le participe passé est terminé par une consonne au masculin singulier. Citons : **faire, dire, mettre, écrire, joindre,** et tous leurs composés. En outre : **acquérir, conquérir, ouvrir, cuire, couvrir, absoudre, dissoudre, atteindre,** et leurs composés. Ainsi qu'un grand nombre de verbes en « eindre » : **éteindre, peindre,** etc. Citons encore : **craindre, déduire, construire** et un grande nombre de verbes en « uire » : **instruire, séduire, introduire,** etc. Et encore : **extraire, distraire, inclure,** etc. La liste est longue. Aussi est-il permis de se demander si, au lieu d'opérer une simplification, l'on ne risque pas de créer une complication en décrétant le participe invariable.

Il conviendrait donc, au préalable, de mener une enquête aussi large que possible, c'est-à-dire étendue à toute la France, et portant, non seulement sur les milieux cultivés, mais aussi et surtout sur les milieux populaires, ceux qu'une réforme orthographique risque de ne pas toucher. Certains grammairiens affirment que, dans la langue parlée, le participe est presque toujours invariable. Et ils citent à l'appui en général des phrases construites avec le verbe « faire ». Il est exact qu'on entend dire fréquemment (surtout dans le Nord de la France) : « Je vais te raconter la promenade que j'ai **fait** », mais il faut remarquer que la personnalité de ce verbe passe-partout, qui tend à devenir un véritable auxiliaire, est de plus en plus effacée. Aussi l'attention se porte ici sur la proposition principale plutôt que sur le participe. Il n'en est pas de même avec des participes moins usuels et qui jouissent d'un sens fort. Par exemple, il semble difficile de dire : « Cette maison, je l'ai construit »; « cette pointe, je l'ai extrait »; « cette porte, je l'ai entr'ouvert » (cas dans lesquels le complément d'objet est particulièrement souligné); il est difficile aussi de dire : « Voici la dent que le dentiste a extrait »; « la viande que j'ai cuit »; « la boîte qu'il a ouvert »...

Des sondages effectués récemment en Limousin révèlent que, dans cette région, la règle d'accord est respectée d'une façon générale. Le patois joue ici un rôle important : l'accord y apparaît dans la prononciation, même pour les verbes du premier groupe (une désinence spéciale marque le féminin et une autre le pluriel, dans la prononciation). Aussi les instituteurs ruraux ne manquent-ils pas de s'appuyer sur le patois pour enseigner la règle française. Des sondages sont en cours dans d'autres régions. Nous n'anticiperons pas sur leurs résultats. Mais ce que nous savons déjà nous permet d'affirmer que la règle d'accord est loin d'être abandonnée dans la langue parlée. Lorsqu'elle n'est pas respectée, cela provient d'une sorte de négligence, ou plutôt d'une espèce d'inattention. Cela se produit, par exemple, dans la conversation relâchée et familière. Mais dès que le sujet parlant prête quelque attention à sa parole, dès qu'il reprend conscience de la structure de la phrase qu'il prononce, il revient au respect de la règle d'accord. Chacun peut en faire l'expérience sur soi-même. D'autre part, l'éloignement plus ou moins grand du pronom complément par rapport à son antécédent, la construction qui efface ou sou-

(4) Par exemple, si le participe passé ne s'accorde pas avec le complément placé avant les verbes impersonnels, c'est parce que ce complément n'est qu'un pseudo-complément d'objet. Ainsi, dans la phrase : « Les rumeurs qu'il a couru », « que » est un complément d'agent (il désigne l'auteur et non l'objet de l'action). Et dans les tours du type « les difficultés qu'il y a eu », « les chaleurs qu'il a fait », l'on a affaire à un complément d'existence.

ligne plus ou moins cet antécédent dans la phrase, favorisent plus ou moins aussi l'invariabilité du participe. C'est là un phénomène psychologique tout naturel. Par exemple, l'on comprend fort bien qu'on soit porté à faire l'accord dans une phrase du type : « Cette parole, je l'ai **dite** » (où l'antécédent du complément d'objet est mis en relief), plutôt que dans une phrase du type : « Rappelez-vous la lettre dont je vous ai parlé l'autre jour, et que j'avais **écrite** à votre ami ». Or, le premier type de phrase est au moins aussi usité que le second, surtout dans la langue parlée.

En fin de compte, ce qui nous frappe, c'est que la règle, loin d'être tombée en désuétude, se soit maintenue intacte depuis des siècles, malgré les campagnes menées périodiquement pour l'abolir.

4° Quoi qu'il en soit, nous dira-t-on, il faut supprimer cette règle **« parce qu'elle est une cause d'embarras dans l'enseignement ».** Voilà pour le moins une singulière raison ! Si l'on étendait ce principe à tout ce qu'il est difficile de faire comprendre à des élèves, et particulièrement à des élèves d'école primaire, on rayerait de chaque discipline bien des choses essentielles ! D'ailleurs, redisons-le avec force: ce n'est pas la règle elle-même qui est difficile : former le féminin et le pluriel d'un participe passé est à la portée d'un enfant de 10 à 14 ans. Ce qui est difficile, c'est de déceler le complément d'objet direct du verbe. La notion d'objet grammatical est, en effet, une notion assez abstraite pour des élèves de cet âge. En conclurons-nous qu'il faut la rejeter de la grammaire française ? Ce qu'il faut, c'est ne pas l'introduire prématurément, c'est aussi, à l'école primaire, ne proposer à l'élève que des constructions simples, sans ambiguïté, dans lesquelles le complément d'objet direct et le rapport qui l'unit au participe peuvent être sentis intuitivement. C'est donc ici une question de progression pédagogique. Et cette progression, les maîtres de l'enseignement primaire savent l'observer en général.

5° Mais l'auteur du décret du 31 juillet 1900 n'est pas à court d'arguments : **« cette règle ne sert à rien pour l'intelligence »,** affirme-t-il. Et nous, nous soutenons que cette règle est peut-être de toutes les règles syntaxiques, celle qui exerce le plus l'intelligence. Son application requiert, en effet, une analyse particulièrement pénétrante, car ici l'automatisme risque de conduire à de graves confusions ou, en tout cas, à une méconnaissance de certaines nuances qui ont leur prix. C'est un acte d'intelligence que de savoir distinguer quand il faut écrire : « Je l'ai entendue, ou entendu, gronder » en parlant d'une femme; ou encore « Voici le marteau et la hache que j'ai achetée (ou achetés) »; ou encore : « les cent mètres qu'il a couru » (complément de quantité) et « les cent mètres que ce champion a courus » (complément d'objet); ou encore : « la foule des badauds qu'il a observée (ou observés) »; ou encore : « le peu d'efforts qu'il a fait » et « le peu de paroles qu'il a dites », etc, etc. Décrétons l'invariabilité absolue, et il ne sera plus possible d'exprimer toutes ces nuances.

D'ailleurs même dans les cas courants, où la pensée est nette, dans les cas où ne s'exprime aucune nuance particulière, l'application de la règle d'accord exige un effort d'intelligence qui a sa valeur au point de vue grammatical : en effet, l'identification intuitive ou réfléchie du complément direct d'objet exige la saisie, au moins implicite, de toute la structure de la proposition à trois termes, car pour déceler le 3e terme qui est le complément d'objet, il faut nécessairement déterminer les deux autres, c'est-à-dire le sujet et le verbe. En supprimant la règle d'accord, l'on rendrait sans doute la tâche de l'élève plus facile, mais en revanche on l'inciterait à une attitude paresseuse. N'ayant plus besoin de chercher le complément d'objet direct, l'élève ne se souciera plus de celui-ci; il ne se souciera plus de pénétrer la structure de la proposition. Il écrira automatiquement puisqu'il lui suffit de laisser le participe invariable dans tous les cas. Sera-ce vraiment un gain ?

6° Et voici le dernier argument avancé par les promoteurs de la réforme : **« Cette complication orthographique, disent-ils, rend très difficile l'enseignement du français aux étrangers ».** Cet argument, que l'on voit reprendre fréquemment de nos jours, nous paraît être à la fois une erreur et une sorte de « démagogie linguistique ». Hé quoi ! Allons-nous « dévitaliser », appauvrir notre langue, la réduire à une logique rigide et élémentaire, allons-nous, de la langue des Voltaire, des Racine, des Anatole France, faire un instrument grossier et rudimentaire, car en si bon chemin, pourquoi s'arrêterait-on ? Et tout cela sous prétexte d'allécher les étrangers ! Une langue vivante, une langue nationale n'est-elle pas faite d'abord pour les citoyens; ne doit-elle pas leur permettre avant tout d'exprimer leurs idées, de traduire leur tour d'esprit ? Et qu'on n'aille pas nous accuser de chauvinisme linguistique ! Autant que quiconque, nous pensons que la culture française doit rayonner largement et qu'à cet égard le rôle de la langue est très important. Mais nous invitons ceux qui reprennent sans cesse cet argument à réfléchir un peu sur ce qui confère à une langue son pouvoir de rayonnement. Est-ce sa simplicité grammaticale et orthographique ? L'anglais est une langue dont l'orthographe est aussi compliquée que la nôtre, et cependant, elle est aujourd'hui la première langue du Monde. Le turc moderne, lui, est une langue phonétique; l'italien est une des langues les plus simples qui soient au point de vue orthographique : le turc et l'italien ne sont pourtant que des langues secondaires. Le français au XVIIe et au XVIIIe siècle (c'est-à-dire à une époque où sa syntaxe et son orthographe étaient plus compliquées qu'aujourd'hui) fut la première langue d'Europe. Et elle dut cette prééminence à l'idéal de sa civilisation et à son prestige politique. D'Alembert le notait dans l'Encyclopédie : « La langue française a déjà les suffrages de toutes les cours où on la parle presque comme à Versailles : et il ne faut pas douter que ce goût universel ne soit dû autant aux richesses de notre littérature qu'à l'influence de notre gouvernement sur la politique générale de l'Europe ». Par ailleurs, M. Ch. Bruneau note, en évoquant 1815, Waterloo et le traité de Vienne : « Il n'est plus question de l'hégémonie du français... » Et il écrit plus loin : « La Révolution de 1830 rend à la France quelque chose de son prestige, à la langue quelque chose de son caractère de langue de la liberté... ». Et en rappelant 1871 : « A la suite d'une guerre désastreuse, la France et la langue fran-

çaise perdent pour un temps de leur prestige dans le monde... ». Aujourd'hui nous voyons une langue difficile comme le russe en train de conquérir l'Europe orientale et prétendre déjà au rôle de langue internationale. C'est que la puissance d'expansion d'une langue ne dépend qu'en partie de causes intrinsèques : les vraies causes sont d'ordre sociologique, culturel, économique, et surtout politique. Nous ne pensons pas que ce soit en réformant son orthographe et en retouchant sa syntaxe que la langue française reprendra sa première place dans le monde : il suffit d'énoncer nettement cette idée pour en apercevoir le ridicule.

***

En définitive, les arguments avancés en faveur de l'abolition de la règle d'accord du participe passé avec « avoir » sont, on le voit, fort discutables, et l'on peut s'étonner que des grammairiens professionnels n'en aient pas senti la faiblesse. C'est qu'ils ont cédé à la tentation de « logiciser » la langue, tentation si forte qu'elle fait perdre souvent de vue les réalités linguistiques les plus élémentaires. Redisons-le une fois de plus : **la langue n'est pas un système logique;** elle ne reçoit et ne peut recevoir ses lois de la logique. Les partisans de la réforme nous diront qu'ils veulent seulement introduire une tolérance et qu'ainsi ils ne font pas violence à la langue. Nous répondrons que, dans ce cas, la tolérance risque de compliquer les choses plus encore qu'une réforme radicale. L'expérience de 1901 l'a montré : le grand public ignore les tolérances, « et l'école, elle, enseigne la règle, puis les tolérances, en considérant celles-ci comme quelque chose de méprisable et d'inférieur : ce qui n'est pas précisément une simplification ». Ainsi parle un de nos anciens maîtres analysant les causes de l'échec de cette tentative de réforme. C'est que la langue est une force qui échappe de plus en plus à l'action de ceux qui voudraient la régenter. Elle a atteint son stade adulte. Elle est de plus en plus la propriété de la communauté nationale. C'est là un fait qui doit inciter les amateurs de réformes linguistiques à la prudence.

Une autre tentation, qui contribue souvent à fausser tout le problème grammatical (et particulièrement le problème de l'orthographe), c'est ce que Brunot lui-même appelle « l'erreur étymologique ». Ceux qui y cèdent sont souvent des historiens de la langue qui ont suivi de près l'évolution de l'orthographe à travers les siècles. Ils savent qu'autrefois celle-ci était beaucoup plus simple qu'elle ne l'est aujourd'hui. Ils savent dans quelles conditions, sur combien de méprises et de confusions étymologiques s'est élaborée notre orthographe moderne. Et alors, ils veulent revenir aux origines, opérer une réforme qui restituerait à notre langue sa pureté et sa simplicité d'antan. Ainsi, l'un de ces historiens voudrait, avec Gaston Pâris, qu'on revînt « à l'orthographe des poètes du XIIe siècle, mais en profitant, cela va de soi, des améliorations qu'y avait apportées Ronsard ». Et il ajoute : « Maintenant, l'origine des tares de notre orthographe n'a plus de secrets pour nous. Il est donc tout indiqué de revenir à la réforme où l'a laissée la troisième édition du Dictionnaire de l'Académie » (1736) (5). Nous ne pousserons pas l'ironie jusqu'à imaginer ce qui arriverait si l'on prétendait appliquer ce principe à des domaines comme le domaine politique et économique ! Pour demeurer sur le seul plan linguistique, l'on ne voit pas pourquoi l'on ne demanderait pas, en vertu du même principe, à revenir à l'ancienne prononciation de certains mots, sûrement plus simple que celle d'aujourd'hui : pourquoi ne pas recréer « l'oriot », « l'ierre », « l'endemain » ? l'écrirons-nous **femme, fame,** comme au XIIe siècle ? (cf. : « un endroit mal **famé** ») ! Au point de vue sémantique, pourquoi ne pas supprimer toutes les confusions étymologiques (« courte-pointe », par exemple, devrait reprendre sa forme correcte « coulte-pointe »). Et au point de vue syntaxique, pourquoi ne pas décomposer « voilà » en « voi » (ancien impératif) + « là » (adverbe) ? L'absurdité du principe éclate, évidemment.

C'est que nos érudits sont victimes de leur érudition. Ils oublient, en effet, qu'une langue vivante évolue et que le mouvement de la vie est par nature **irréversible.** Une langue vivante se nourrit au cours des siècles des éléments, des apports les plus divers : logiques ou illogiques. Elle les assimile plus ou moins et certains d'entre eux finissent par faire corps avec elle. C'est ce qui s'est produit pour un grand nombre d'innovations orthographiques plus ou moins malheureuses à l'époque. Un certain nombre d'entre elles se sont comportées comme de véritables greffes : elles ont pris racine; la sève y a circulé peu à peu, et elles ont fini par jouer un rôle dans la langue : phonique, sémantique, grammatical, selon les cas. Ce rôle a d'ailleurs pu évoluer avec les siècles. A partir de ce moment, l'on peut dire que toucher à ces graphies, c'est toucher à la langue. Aussi faut-il faire soigneusement le départ entre les greffes qui n'ont pas « pris » et celles qui ont « pris », celles qui sont réellement vivantes.

Or, nous venons de montrer que la règle d'accord du participe passé avec « avoir » joue, en français moderne, un rôle syntaxique non négligeable. En signalant sans équivoque le complément d'objet direct placé avant le verbe, en établissant entre ce complément et le participe une relation visible, elle met en évidence la structure de la phrase à trois termes lorsque l'un de ses termes n'est pas à sa place habituelle, et, partant, contribue à la clarté et à la précision de notre langue. Elle en est donc un élément vivant.

G. GALICHET.

---

(5) BEAULIEU : **L'orthographe française actuelle** (édit. Taffard, Bordeaux).

EXPLICATION FRANÇAISE

LE MONOLOGUE DE FIGARO

(Le Mariage de Figaro, Acte V, Scène III)

I. — VUE GÉNÉRALE

« Absurdité incompréhensible », disait La Harpe. « Ce monologue donne au chef-d'œuvre sa portée supérieure et unique », rétorque Brunetière. Sans doute a-t-on tour à tour trop vanté et trop décrié cette page fameuse. Il convient de l'examiner sans parti-pris.

1° **Le prétexte :** Meubler une attente (cf. le monologue de Don Carlos, **Hernani,** IV, 2).

Figaro ne mène plus le jeu; tous ses calculs ont été vains. Il se croit dupé et trompé. Il est naturel que le train de ses pensées soit amer.

2° **La nouveauté dangereuse.** — On attendrait **un monologue de jaloux,** dominé par la pensée de la fiancée infidèle. On a bien, au début, quelques formules emphatiques sur la perfidie du sexe : simple transition. Figaro se laisse aller à raconter toute son existence et à lancer des banderilles au public.

On ne saurait assez insister sur cette innovation : **le monologue tend à la parabase.** De là viennent la plupart des critiques adressées à Beaumarchais au nom de la vraisemblance. Dans le théâtre classique, un seul précédent : la belle tirade de Don Juan sur l'hypocrisie (**Don Juan,** V, 2).

3° **La parade.** — Beaumarchais a conscience qu'un monologue ne doit être ni tranquille, ni long.

a) Il a animé son texte, en indiquant avec soin les attitudes et les mouvements de Figaro. Il faut prendre garde à ces notations. Elles permettent de trouver le rythme d'ensemble et la division la plus naturelle.

b) Il a remanié et raccourci considérablement sa rédaction première. On ne peut bien comprendre ce morceau sans se reporter aux variantes.

(Deux manuscrits importants : l'un figure dans les archives de la famille Beaumarchais; l'autre, à la Bibliothèque Nationale.)

4° **L'architecture de l'ensemble.** — Si l'on se réfère à l'édition de la Pléiade, on compte :

1° 19 lignes pour la première partie : **un défi;**

2° 76 lignes pour la seconde : **le film d'une destinée;**

3° 20 lignes pour la troisième : **méditation mélancolique.**

Figaro ne sait pas demeurer dans l'abstraction. Ses pensées sont encore des luttes, ou l'écho de ses luttes.

La 3e partie est la plus difficile, et la plus couramment méconnue. C'est celle que nous choisissons d'expliquer, après avoir posé pour les autres les questions d'ensemble que l'on néglige trop souvent au profit du détail.

II. — IDÉES DIRECTRICES POUR L'EXPLICATION DE LA PREMIÈRE PARTIE : LE DÉFI

1° **Transition** ou **tremplin :** les propos désobligeants sur la femme. Plus de pessimisme résigné que d'indignation : un **animal** (le mot est repris de **l'Ecole des Femmes** avec une intention différente) n'est pas responsable. C'est contre le Comte que Figaro se déchaîne; quitte à oublier assez vite le suborneur pour ne voir que l'aristocrate.

2° **Le ton et le style.** — Eloquence véhémente et brutale (jurons; antithèses; emphase; période; mais aussi mots jetés à la volée, sans syntaxe). Formules explosives. La fièvre nuit au pittoresque. Un seul petit détail de couleur locale : le pluriel **les Espagnes.** Tout l'élan se ramasse dans le ***Et*** (**= et malgré cela**) qui introduit le défi : **Et vous voulez jouter !**

3° **Une pesée.** — Figaro opère une pesée entre son maître et lui. D'un côté les privilèges de la naissance; de l'autre, l'esprit.

Cette pesée (le peuple — les grands), La Bruyère l'avait déjà faite, mais dans un autre esprit (IX, 25).

Avant Figaro, on compare les vertus du peuple et les vices des grands; c'est **une pesée morale.** Figaro ne pèse que l'intelligence et la sottise. Il aurait de bonnes raisons de déclamer contre la corruption d'Almaviva; mais pourrait-il se targuer de candeur ? En tout cas, il ne revendique qu'une seule supériorité : **science et calculs,** esprit de débrouillardise. Imaginez, par impossible, un Figaro né de Rousseau : la pesée aurait eu une allure et un sens bien différents.

4° **La portée symbolique du défi.** Figaro sort de l'intrigue pour devenir le héraut des humiliés.

a) Il défie un absent. Mais ses sarcasmes atteignent dans la salle d'autres victimes.

b) Il est **« perdu dans la foule obscure ».** Cet anonymat fait de sa cause celle de tous, celle du mérite personnel, qui a tant de peine à percer.

c) Cela ne l'empêche pas d'être un personnage, sûr de sa valeur : **« Tandis que moi, morbleu ».** Il est pédant, au dire de Sainte-Beuve. **« Il y a un commencement de clubiste en lui. »**

5° **Les sources.** — Figaro est nourri d'échos et de réminiscences. Pour le monologue, Beaumarchais a-t-il des modèles particuliers, suivis de près ?

Il faut accorder, je crois, une attention spéciale au **Pauvre diable** de Voltaire (1758). Voltaire fait raconter à un littérateur besogneux toute une carrière fertile en déconvenues, en expédients et en rebondissements, qui le mène à une loge de concierge. Concierge, c'est la fonction de Figaro au château. Au début de sa confession, le « pauvre diable » se déclare comme Figaro :

Né dépourvu, *dans la foule jeté.*

Il est donc aussi obscur et anonyme que Figaro, et il le dit de la même façon. Ce petit signe initial révèle l'importance du **Pauvre diable** comme inspirateur possible du monologue.

III. — PROBLÈMES GÉNÉRAUX POSÉS PAR LE CORPS DU MONOLOGUE :

Les déboires d'une destinée

1° **Construction du passage :**

a) Il se fragmente en étapes : type de **développement à tiroirs.** La fin de chaque étape est marquée par une formule brillante, jetée au public. (« **Métier** et **prétention** », disait Sainte-Beuve.) La Bruyère construit de la même façon le portrait d'Onuphre (XIII, 24). L'art de Beaumarchais, le triomphe de sa verve, c'est de sauvegarder le rythme de l'ensemble, et d'éviter l'impression de rajustage.

Il faut commencer par dresser la liste des **sententiae.** Avec les indications entre parenthèses sur la mimique de Figaro, elles permettent une étude serrée et sûre de la composition.

b) Observer **les disproportions.** Figaro va vite sur ses débuts (7 lignes pour sa profession de vétérinaire). Il ne développe avec prédilection que ses aventures dans le monde des lettres : 13 lignes pour ses essais au théâtre, 32 pour ses efforts de publiciste et de journaliste. La fin est contée beaucoup plus vite : calculateur évincé, croupier, barbier : le tout tient en 17 lignes. A quoi s'ajoute une transition spirituelle, résumé télescopé du **Barbier** et des 4 premiers actes du **Mariage.**

Quels enseignements se tirent de là :

— Beaumarchais a **réduit ici le pittoresque,** en particulier le pittoresque espagnol, qui aurait rappelé le **Barbier.** Figaro, haussant ses ambitions, se détache du fonds picaresque, auquel tenait par exemple le Clindor de l'**Illusion comique** (cf. Acte I, scène 3, vers 167-187).

— **L'intention satirique gagne ce que perd le pittoresque.** Mais pourquoi une satire si limitée, si spécialisée, portant surtout contre la censure ? Parce que B. reprend l'esprit du **Pauvre diable;** et parce qu'il pense surtout à ses propres expériences. Voilà la source essentielle du monologue : c'est une suite de confidences stylisées. B. a fait Figaro à son image.

2° **La « bizarrerie » de ce destin :**

a) Figaro encadre le récit de sa vie entre deux exclamations d'étonnement.

« Est-il rien de plus bizarre... » — « O bizarre suite d'événements ». Beaumarchais, lui aussi, se plaît à souligner pour son compte que **« les chemins de la fortune sont en grand nombre et tous bizarres... »;** mais c'est pour s'émerveiller. Figaro est plus sombre. La bizarrerie du destin ne l'amuse plus; elle le fait souffrir comme une **absurdité.**

b) A quoi est due cette bizarrerie ? La part du hasard est grande. Mais l'essentiel tient au heurt de deux forces : l'acharnement de F. à **« courir une carrière honnête »,** l'acharnement de la société à l'en empêcher (arbitraire des lois, sottise et hypocrisie des hommes). De là une cascade de déceptions saugrenues.

3° **Différence entre Figaro et le héros comique-type :**

a) Un personnage qui rebondit toujours, une force sournoise qui rabat toujours son élan : c'est le diable à ressort. (cf. Bergson, **Le rire.**) Mais on ne rit pas de Figaro.

— Parce qu'il est **lucide :** il rit de ses propres déconvenues.

— Parce qu'il est **souple :** le diable à ressort surgit toujours de la même façon. Figaro s'adapte, calcule.

— Parce qu'il est **agressif :** c'est lui qui dénonce la conspiration qui étouffe le « génie »; il fait rire de la société.

b) Figaro met plus que de la fougue dans son récit : une âpreté dramatique, une rage vengeresse. Cette impression est due à un trait de style particulier : **l'emploi constant du présent.** Grâce à ce temps, ce n'est ni une récapitulation ni une rêverie. Figaro revit sa vie; il se donne à nouveau tous les sentiments qu'il a éprouvés; toutes ses passions de lutteur flambent de nouveau, concentrées et avivées. Or, Beaumarchais avait d'abord écrit le monologue au passé. Le passé tue le monologue; il le rend traînant et filandreux (cf. variantes).

Il est très instructif d'étudier de près le jeu des temps. Présent partout, sauf aux instants de fléchissement, où F. emploie **l'imparfait : « Mes joues creusaient »,** etc. (Dresser soigneusement la liste de ces imparfaits.) Dans la dernière partie seulement apparaît le temps du bilan, le parfait grec : **« Je l'ai jonchée. »**

4° **Portée révolutionnaire des mots de Figaro :**

a) On comparera de près le monologue et les confidences que Figaro fait à Almaviva dans le **Barbier** (I, 2). Le ton est très différent. Le texte du **Barbier** n'a guère de prétention révolutionnaire. Mais quelle est la portée des récriminations du **Mariage ?**

b) Il faut distinguer soigneusement :

— **les intentions de Beaumarchais,** sans doute assez limitées. Il ne cherche qu'un succès de scandale. Parvenu brimé, il proteste contre les brimades.

— **l'émotion des contemporains.** Le **Mariage** bénéficie de toute une agitation policière et politique, de la connivence du public, de sa sensibilité exaspérée. Les entraves à la liberté de la presse deviennent alors le symbole de l'oppression; Figaro prend une âme d'insurgé. Une analyse pondérée du monologue ne permettrait pas de comprendre sa signification historique.

— **l'intérêt actuel.** Peut-il être autre que rétrospectif ? Peut-on considérer Figaro comme le champion des droits de la personne humaine, contre toutes les mutilations ? Le texte a-t-il gardé, malgré l'usure du temps, malgré les révolutions, un ferment ? Se prête-t-il à des rajeunissements ?

c) Beaumarchais a le don des formules, le goût du coup qui cingle et claque. Pourtant certains de ses propos conservent l'allure spécieuse des polémiques du XVIIIe siècle.

Il s'indigne contre la censure qui cède à des représentations diplomatiques et interdit de toucher à l'Islam. Mais qui ne sait que l'Islam au XVIIIe est un alibi ? La protestation est quelque peu truquée.

De même, il réclame la liberté d'imprimer des **sottises.** Est-il si convaincu de la sottise des écrivains ? Sans la persécution, les écrits subversifs perdraient-ils leur venin ?

d) **Exégèse d'un mot d'esprit : « Il n'y a que les petits hommes qui craignent les petits écrits ».** Voilà le type du mot spécieux. **Petits** hommes : pauvres de sens et d'envergure. **Petits** écrits : est-ce la même petitesse ? Entendre : ouvrages de petite envergure et de peu de portée est absurde. Il faut voir dans la périphrase un synonyme de **libelles** (libelli). Mais pourquoi les petits écrits ne seraient-ils pas à craindre ? Voltaire a fait trembler l'Europe avec ses rogatons. Seulement, la répétition de **petit** étourdit l'esprit et prend valeur d'argument. B. jette de la poudre aux yeux.

Toutefois, et cet exemple montrera bien la complexité du monologue, il se peut que ce mot de Figaro ait la caution d'un auteur sérieux et lui ait été inspiré par Montesquieu. On lit en effet dans **l'Esprit des Lois** (XII, 13; éd. Garnier, I, 194 :

« L'aristocratie est le gouvernement qui proscrit le plus les ouvrages satiriques. Les magistrats y sont de petits souverains qui ne sont pas assez grands pour mépriser les injures. Si dans la monarchie quelque trait va contre le monarque, il est si haut que le trait n'arrive pas jusqu'à lui. Un seigneur aristocratique en est percé de part en part. Aussi les décemvirs, qui formaient une aristocratie, punirent-ils de mort les écrits satiriques. »

Ce rapprochement donne une portée inattendue au mot de Figaro.

IV. — EXPLICATION DE LA DERNIÈRE PARTIE : PHILOSOPHIE ET MÉLANCOLIE DE FIGARO

Figaro vient donc de revivre avec fougue toute sa vie. Il est naturel qu'il soit un peu étourdi, abattu. Le comte se fait attendre : faute d'adversaire, le lutteur s'assoupit avant de se ressaisir brusquement.

Il est, pour la première fois de son existence, sans doute, tenté de juger sa vie, de prendre un peu de hauteur, de se mesurer avec les grandes questions. Il frôle la philosophie, se penche sur les abîmes, mais se détourne vite. **« Une philosophie en Polichinelle à faire étouffer de rire »,** disait Sedaine. D'autres prennent Figaro plus au sérieux, et feraient volontiers de lui, d'après ce passage, l'ancêtre du blasé romantique, une sorte de Fantasio sans la grâce. Figaro ne mérite ni cet excès d'honneur ni cette indignité. Il est très instructif de voir les questions qu'il se pose, et la manière dont il les résout ou les écarte. L'inquiétude métaphysique est pour lui mauvais signe : fatigue, tentation. On ne peut pas dire qu'il y succombe : la dérobade est plus vive que la sollicitation. La lutte vient à propos rendre à Figaro l'assurance et la santé.

Beaumarchais a soigné **le style** de ce passage : il l'a scandé, rimé. Une sorte de lyrisme le gonfle. C'était dans son esprit à la fois un morceau de bravoure et une conclusion, où il mettait une part de lui-même. Il révèle peut-être davantage le fond secret de Beaumarchais que ne le fait le feu d'artifice qui précède.

1° **Les interrogations sans réponse.** — Une exclamation, trois questions : « Comment ? Pourquoi ? Qui ? » Figaro cherche le mot de sa destinée, de l'« **imbroille** » de sa vie. Providence ? hasard ? malin génie ? influence des astres ? (L'expression **fixées sur ma tête**, qui surprend, s'expliquerait assez bien par une référence à l'astrologie.) Figaro s'y perd, s'égratigne au mystère.

« **Pourquoi *ces choses ?*** » L'expression vague marque le brusque recul qui éloigne de lui le contenu de son existence. Tout se confond dans une mêlée d'événements sans finalité.

2° **Une défense systématique contre l'angoisse :**

a) Figaro n'essaye pas de répondre. Le frisson des questions, le frôlement de l'angoisse suffisent.

Mais il formule avec vigueur la loi faite à l'homme, le tragique de sa condition : il subit la vie comme il subit la mort, **forcé...**, **sans le vouloir**. Il s'agite entre deux zones d'ombre, entre deux infinis. Cette agitation est une défense volontaire. Figaro a refusé la spéculation vaine, il a exploité toutes les occasions de jouir, il s'est confié à **sa gaieté.** Cette gaieté l'a protégé, et elle l'a poussé de l'avant. S'il fallait baptiser sa conduite, elle a été un **épicurisme actif.**

b) **...que ma gaieté me l'a permis** ». La formule signifie : que je l'ai pu. Mais Figaro s'identifie avec sa gaieté, principe moteur de son existence. Cet artifice de langage est courant. Ainsi le héros tragique parle de lui en disant : mon cœur, ma flamme, mon bras.

Cette gaieté, choix délibéré et ressort de Figaro, on en demandera la définition au **Barbier** (I, 21) : **« partout supérieur aux événements,** etc. » Elle rappelle un peu le pantagruélisme, ou « mépris des choses forfuites ». Si la confidence de Figaro est marquée ici de mélancolie, c'est à cause du **parfait** : **me l'a permis.** Tout semble achevé. Figaro n'a plus la force d'ajouter d'autres fleurs à son bouquet.

Figaro, en découvrant le jeu secret de sa vie, parle un peu comme un héros pascalien. Il s'est diverti, délibérément; mais il n'en a nul remords. Regret seulement que la partie soit finie.

3° **A la recherche d'une unité :**

a) La méditation rebondit sur le mot ***ma*** gaieté. Ai-je le droit de dire **ma**, demande Figaro. **Qu'est-ce que le moi** ?

Figaro a usé beaucoup de masques et de métiers, connu maint avatar. Est-ce pour cela qu'il s'interroge sur la permanence ou l'identité du moi ? Peut-être. Mais il fait correctement sa crise de philosophie, et il n'est pas difficile de trouver le maître qui la provoque : c'est Pascal.

Dans telle phrase de Pascal où parle le libertin, on passe semblablement de l'incertitude des origines et des fins à l'interrogation sur le moi; ainsi éd. Brunschv., III, 194 :

« Je ne sais qui m'a mis au monde, ni ce qu'est le monde, ni que moi-même, etc. »

b) Prenons garde toutefois que la même question ne cache pas le même problème. Pascal cherche surtout comment s'opère l'unité d'un corps et d'un esprit, le contrôle d'une conscience. C'est bien compliqué pour Figaro. Il se demande, lui, à quelle étape l'animal humain est formé, est vraiment lui-même; et s'il est le même d'étape en étape.

Un fœtus, un bébé, un petit garçon, un jeune homme, est-ce le même être ? Qui le reconnaîtrait de mue en mue ? Et que dire de celles qui conduiront au vieillard et au cadavre ?

Il faut insister sur ce déroulement de la vie humaine. Beaumarchais a pris soin de ménager une gradation adroite, qui échappe souvent. Le fœtus est un **assemblage** (les adjectifs s'entendent d'eux-mêmes) ; le bébé un **être**; l'enfant un **animal**. L'adolescent seul a droit au titre de (jeune) **homme**. Le rythme de cette projection est celui du cinéma : quatre images sans transition. Comment reconnaître le moi ?

c) Enclin aux idées sombres, Beaumarchais, dans une première rédaction (manuscrit de la B. N.) prolongeait jusqu'à son terme normal le film de la vie humaine. L'interrogation sur le **moi** devenait plus troublante encore, puisqu'elle affrontait la mort. Voici le texte supprimé :

« Vais-je enfin être un *homme* ? Un homme ! Il descend comme il est monté..., se traînant où il a couru..., puis les dégoûts, les maladies... une vieille et débile *poupée*..., une froide *momie*..., un *squelette*..., une vile *poussière*, et puis... *rien* ! (Il laisse tomber sa tête sur sa poitrine. — Revenant à lui.) **Brrr ! En quel abîme de rêveries suis-je tombé, comme dans un puits sans fond ? Je suis glacé... J'ai froid.** (Il se lève.)

C'était, on le voit, assez macabre. Voilà où tendait la mélancolie de Figaro.

Cette suppression est de grande conséquence. Le passage se logeait après le mot **désabusé**. De la sorte, le morceau brillant où Figaro évoque sa jeunesse apparaissait comme un simple répit entre deux zones sombres. Le pessimisme l'emportait. Mais une fois enlevée la dégringolade au néant, tout se passe comme si Figaro se laissait prendre ou reprendre à l'ivresse de sa jeunesse. Il s'arrête là, parce que la ferveur a le dessus. Le lieu commun du désespoir avorte. Le morceau brillant va devenir une sorte d'**hymne** inattendu **à la jeunesse**, qui dissipe par un coup de théâtre intérieur les idées mélancoliques.

4° **L'hymne à sa jeunesse :**

a) On étudiera d'abord le rythme de ce passage très balancé, très scandé, enrichi d'assonances et de rimes intérieures. Beaumarchais cultive ici un style poétique, presque lyrique. Exemple : **« ambitieux par vanité »** fait un membre de phrase de huit syllabes; six autres termes de même scansion se succèdent, pour former une énumération particulièrement chantante; quatre adjectifs en place marchande se terminent par la même syllabe **-eux** (**ambitieux, laborieux, paresseux..., amoureux**). Si le monologue de Figaro éclate d'abord d'éloquence, il s'achève dans la poésie.

b) C'est ici le portrait du Figaro du **Barbier** fait par le Figaro du **Mariage**; et c'est aussi le portrait de Beaumarchais, stylisé comme il sied, mais bien reconnaissable. Voyez son avidité goulue et épicurienne : **tous les goûts pour jouir**; sa souplesse ironique : **tous les métiers pour vivre**; son arrivisme, sa faim d'argent, de titres et de gloire : **ambitieux**; son amour du loisir et du farniente : **paresseux avec délices.** Ailleurs, Beaumarchais se définissait : **« actif quand il est aiguillonné, paresseux et stagnant après l'orage. »** Rappelez-vous aussi la chanson qui ouvre le **Barbier** :

Le vin et la paresse
Se partagent mon cœur;
Si l'une est ma maîtresse,
L'autre est mon serviteur.

Jamais Figaro n'a ressemblé à ce point à son père Beaumarchais.

c) Ce portrait ne représente pas un effort d'introspection; il n'est pas l'analyse d'un caractère. Figaro-Beaumarchais y chante sa jeunesse, et la jeunesse; il y proclame son amour de la vie, du plaisir, des arts, du jeu, de l'amour. Il est une **profession de jeunesse.** Les personnages de Beaumarchais, disait Péguy, sont **« des professionnels de la jeunesse »** (**Clio**, p. 103) avant de devenir dans **La Mère coupable** « les demi-soldes de la jeunesse professionnelle » (id., p. 105).

5° **La désillusion et le réveil :**

a) On pourrait se demander si la fin du monologue de Figaro ne sonne pas déjà le glas de cette jeunesse. Figaro y parle en apparence le langage de l'homme revenu de tout, du blasé :

J'ai tout vu, tout fait, tout usé.

Mais ne serait-on pas plus fondé à voir là un cri de triomphe, une sorte de **Veni, vidi, vici** ? Figaro curieux, ingénieux, jouisseur, résume ici tous ses exploits; il a arraché à la vie et à la jeunesse tous ses trésors. Il y a au moins autant d'orgueil et de fierté que de fatigue dans ce bilan. Figaro reste plus près de l'équivoque et trop habile Trivelin que du rêveur germanique, Fantasio. Après avoir, lui aussi, joué des contrastes de sa vie en phrases scandées, Trivelin ponctuait son autobiographie d'une formule qui est par Figaro reprise et promue : **« J'ai tâté de tout. »** (1).

Voici la seule phrase vraiment sombre du monologue : **« Puis l'illusion s'est détruite, et trop désabusé... »** Il faut en limiter la portée : cette désillusion est toute neuve, et elle n'a qu'une cause, la trahison prétendue de Suzanne. Peut-être Figaro a-t-il été touché plus qu'il ne pense par cette infidélité, par l'échec de son amour. De là cette glissade sur la pente de la rêverie. **« Désabusé !... désabusé ! »** Ce mot qui lui a échappé fait scandale dans sa bouche. Il le reprend, en écho. Non pas pour le ruminer avec amertume, mais pour le repousser, pour le renier. Le lutteur assoupi se réveille. Il ne déclame plus contre la femme, il pense à **Suzon**, et ce diminutif affectueux dit bien la tendresse conservée, l'estime intacte. **« Voici l'instant de la crise. »** Figaro

(1) Dans la **Fausse Suivante** ou le **Fourbe puni**, de Marivaux (1724), acte I, scène 1. Toute la tirade de Trivelin mérite un examen serré. On y reconnaîtra le rythme et les cadences du **Barbier** ou de notre monologue. On y trouvera le charmant euphémisme **retraites** pour désigner les séjours en prison.

reprend son poste de guet et son âme alerte. Le comte n'a pas partie gagnée. Figaro garde sa jeunesse et sauvera son amour...

V. — CONCLUSION

1° La fin du monologue, c'est une **dépression passagère.** Rien de romantique. Ou, si l'on veut, Figaro annonce ici Fantasio comme Chérubin annonce ailleurs René : de bien loin.

2° Ce monologue a toujours plu aux acteurs et aux spectateurs. Digression, c'est incontestable; mais digression heureuse, qui a enrichi la pièce et le héros. On ne peut pas séparer Figaro de son histoire; Le **Mariage** était une comédie gaie; le monologue, qu'on le veuille ou non, en a fait une protestation révolutionnaire; d'un valet endiablé et caustique, il a fait un tribun.

Il faut plutôt se ranger au jugement de Brunetière qu'à celui de La Harpe.

3° Ce grand texte porte des rides, mais tout n'a pas vieilli au même degré. Le début est sauvé par la vigueur explosive, et la verve. La fin, par cette involontaire échappée sur l'âme de Beaumarchais. Le plus agité des hommes d'affaires et d'action essaye de se recueillir, vacille un instant au bord de la métaphysique, et parie pour la jeunesse en acceptant le vertige. On pourra, si l'on veut, dans le corps du monologue, sentir vibrer encore la protestation toujours nécessaire pour la dignité de l'esprit.

4° Figaro a vieilli depuis le **Barbier** : **« Il en sait quelque peu davantage »**, dit B. Il en sait autant que B. lui-même, qui se sert de lui comme d'une sarbacane.

Figaro n'est un personnage vivant que dans la mesure où il est autre chose qu'une sarbacane. Il est plutôt un type qu'un caractère. Il a trop d'ancêtres pour s'y reconnaître lui-même; mais il lui suffit de tenir de son père le meilleur de lui-même. Figaro, c'est le fils Caron.

Il n'est pas le premier crayon du héros romantique, malgré quelques traits qu'on a majorés. Il est absolument étranger à Rousseau, et sans Rousseau pas de romantisme. Il est le XVIII[e] siècle spirituel, agressif, un peu vulgaire. Il fait signe à Paul-Louis Courrier ou à Béranger bien plus qu'à Ruy-Blas ou à Fantasio.

Roger PONS.

LE PASSAGE DU RUBICON

d'après SUÉTONE, CÉSAR et LUCAIN

Venant de Ravenne et marchant sur Ariminum (= Rimini), César franchit le Rubicon avec une légion, à l'aube du 12 janvier 49 pré-julien (= 17 décembre 50 selon le calendrier Julien).

A vrai dire le Rubicon, depuis lors si fameux, n'était qu'un modeste torrent côtier se jetant dans l'Adriatique au nord d'Ariminum, et nous ne pouvons même plus l'identifier avec certitude. Mais son cours marquait à ce moment la frontière entre la Gaule Cisalpine et l'Italie — donc la limite de l'**imperium militiae** de César, puisque les proconsuls, dépourvus de l'**imperium domi** des consuls, n'avaient pas le droit de pénétrer avec leurs armées en territoire italien.

De cet événement, que les Modernes ont jugé si grave et qui apparaît déjà comme tel dans la plupart des relations antiques, il est intéressant d'étudier trois reflets très divers dans la littérature latine, en comparant :

— les réticences de César lui-même, dans le compte rendu discret et tendancieux du **De Bello Ciuili;**
— la mise en scène dramatique imaginée par Lucain;
— le récit méticuleux et impartial de Suétone.

Nous commencerons par ce dernier texte, écrit plus d'un siècle et demi après le passage du Rubicon, car c'est à coup sûr Suétone qui serre de plus près la vérité historique — du moins autant que permettent d'en juger une chronologie incertaine, le jeu subtil des passions contraires, enfin le halo légendaire qui entoure l'événement. Les textes latins reproduits ici sont ceux de la Collection des Universités de France (Paris, Les Belles-Lettres : H. AILLOUD, 1922 [Suétone]; P. FABRE, 1936 [César]; A. BOURGERY, 1927 [Lucain]); les traductions françaises s'inspirent de celles qu'ont données ces éditeurs, en y apportant des modifications de détail.

Les précisions indispensables sur les faits antérieurs seront empruntées à l'ouvrage désormais classique de M. Carcopino (1).

I. — SUÉTONE (Vie des douze Césars, I) : UN RÉCIT CIRCONSTANCIÉ ET APPAREMMENT EXACT

CHAP. 30. — 1. *Verum neque senatu interueniente et aduersariis negantibus ullam se de re publica facturos pactionem, transiit in citeriorem Galliam, conuentibusque*

30, 1. — Mais, voyant que le Sénat n'intervenait pas (a) et que ses adversaires déclaraient ne pas vouloir transiger sur la situation politique, il passa

(1) J. CARCOPINO : *Histoire Romaine*, t. II, 2[e] partie : *César* (4[e] éd., Paris, 1950). Cf. notamment : pp. 847-58.

peractis Rauennae substitit, bello uindicaturus si quid de tribunis intercedentibus pro se grauius a senatu constitutum esset...

en Gaule Citérieure et, une fois la session judiciaire terminée, s'arrêta à Ravenne, décidé à venger par la guerre toute brimade éventuelle (*b*) du Sénat contre les tribuns qui intercédaient en sa faveur (*c*).

(30, 2-7. — Hypothèses diverses sur les véritables mobiles de César : difficultés financières ? crainte d'avoir à rendre des comptes ? ambition personnelle ?).

CHAP. 31. — 1. *Cum ergo sublatam tribunorum intercessionem ipsosque urbe cessisse nuntiatum esset, praemissis confestim clam cohortibus, ne qua suspicio moueretur, et spectaculo publico per dissimulationem interfuit et formam, qua ludum gladiatorium erat aedificaturus, considerauit et ex consuetudine conuiuio se frequenti dedit.* — 2. *Dein post solis occasum mulis e proximo pistrino ad uehiculum iunctis occultissimum iter modico comitatu ingressus est; et cum luminibus extinctis decessisset uia, diu errabundus tandem ad lucem duce reperto per angustissimos tramites pedibus euasit.* — 3. *Consecutusque cohortis ad Rubiconem flumen, qui prouinciae eius finis erat, paulum constitit, ac reputans quantum moliretur, conuersus ad proximos : « Etiam nunc », inquit, « regredi possumus; quod si ponticulum transierimus, omnia armis agenda erunt ».*

31. — Donc, sitôt informé du rejet de l'intercession des tribuns et de leur départ de la ville (*d*), il envoya en avant des cohortes, secrètement, afin de ne pas éveiller de soupçon; puis, pour cacher son jeu, il assista à un spectacle public, examina le plan d'une école de gladiateurs qu'il avait l'intention de faire construire, dîna, selon son habitude, au milieu de nombreux invités. Ensuite, après le coucher du soleil, il fit atteler les mulets d'un moulin du voisinage et se mit en route dans le plus grand secret (*e*), avec une faible escorte. Ses lumières s'étant éteintes, il s'égara, resta longtemps à errer et, vers l'aube, finit par trouver un guide et par se tirer d'affaire à pied, par de tout petits sentiers. Ayant rejoint ses cohortes, il s'arrêta un moment au bord du fleuve Rubicon qui marquait la limite de sa province et, mesurant en pensée ce qu'il allait mettre en branle, il se tourna vers ceux qui étaient à ses côtés et leur dit : « Maintenant encore nous pouvons revenir en arrière; mais une fois franchi ce petit pont, tout devra être réglé par les armes. »

CHAP. 32. — 1. *Cunctanti ostentum tale factum est.* — 2. *Quidam eximia magnitudine et forma in proximo sedens repente apparuit harundine canens; ad quem audiendum cum praeter pastores plurimi etiam ex stationibus milites concurrissent interque eos et aeneatores, rapta ab uno tuba prosiluit ad flumen et ingenti spiritu classicum exorsus pertendit al alteram ripam.* — 3. *Tunc Caesar : « Eatur », inquit, « quo deorum ostenta et inimicorum iniquitas uocat. Iacta alea est », inquit.*

32. — Il hésitait, quand se produisit le prodige suivant. Un homme d'une taille et d'une beauté exceptionnelles apparut soudain, assis tout près et jouant du chalumeau; pour l'écouter, outre les bergers, étaient accourus des postes de garde de nombreux soldats, et parmi eux des trompettes; l'homme prit à l'un d'eux son instrument, bondit vers le fleuve et, lançant d'un souffle éperdu le : « En avant ! », gagna l'autre rive. Alors César : « Soit, dit-il, allons où les prodiges des dieux et l'injustice de nos ennemis nous appellent. Les dés sont jetés ! »

CHAP. 33. — 1. *Atque ita traiecto exercitu, adhibitis tribunis plebis, qui pulsi superuenerant, pro contione fidem militum flens ac ueste a pectore discissa inuocauit...*

33, 1. — Il fit ainsi passer son armée, prit avec lui les tribuns de la plèbe qui étaient venus le rejoindre après avoir été chassés de Rome, et, se présentant avec eux devant l'assemblée des soldats, en larmes, le vêtement déchiré sur sa poitrine, il fit appel à leur fidélité.

Notes. — (*a*) César avait proposé au Sénat d'abandonner son commandement si Pompée consentait à l'imiter. Soutenue par Curion, tribun césarien de l'année 50, mais battue en brèche par le consul pompéien Marcellus, cette proposition fut discutée le 1[er] décembre dans une grande confusion, et finalement adoptée — pour être annulée le lendemain ! Malgré Curion, Marcellus alla présenter à Pompée une épée symbolique, en lui demandant de défendre la Patrie, et même d'organiser de nouvelles levées de troupes. Curion quitta Rome le 9 déc., à l'expiration de sa charge.

(*b*) Le subj. de style indirect *constitutum esset* (= futur antérieur de l'indicatif du discours direct) montre bien que *uindicaturus* exprime les intentions de César.

(*c*) Les tribuns césariens pour l'année 49, entrés en fonctions le 10 déc. 50, étaient Marc-Antoine et Quintus Cassius Longinus. Ils firent valoir de nouvelles offres de César, qui acceptait de ne conserver que la Cisalpine avec deux légions — offres que les consuls ne soumirent même pas au Sénat.

(*d*) En pleine séance du Sénat, le 1[er] janvier, Curion apporta de Ravenne une lettre de César : de nouveau ce dernier se déclarait prêt à rentrer dans la vie civile en même temps que Pompée, tout en menaçant de se défendre si Pompée devait conserver seul ses pouvoirs. Devant le refus du Sénat, les tribuns intercédèrent et répétèrent leur « veto » deux séances de suite. Enfin, le 7 janvier, malgré leur intercession renouvelée, le Sénat prit des mesures décisives : rappel de César, nomination de son successeur, *senatusconsultum ultimum* donnant à Pompée tous pouvoirs contre César. Plus ou moins directement menacés, Antoine, Cassius et Curion quittèrent la séance et le soir même, s'enfuirent de Rome pour aller rejoindre César.

(*e*) On pourrait entendre aussi, en donnant à l'expression *iter ingredi* son sens concret; « prit le chemin le

plus secret ». Plutarque (*Vie de César*, XXXII) raconte que César s'engagea d'abord sur une autre route afin de mieux donner le change sur ses intentions.

Dans ce texte, la valeur du document l'emporte de beaucoup sur les qualités littéraires.

1° Il est **solidement étayé.**

D'une façon générale, Suétone utilise ses sources en érudit et compilateur minutieux, qui s'interdit les écarts d'imagination. Les rapprochements qui suivent permettront de constater qu'ici les grandes lignes et les principaux épisodes de son récit s'accordent avec la relation donnée par ses contemporains Plutarque et Appien — qui publièrent, le premier ses **Vies Parallèles** quelques années avant les **Douze Césars,** le second son **Histoire Romaine** une trentaine d'années après.

Or l'étude approfondie (2) de l'ensemble de l'œuvre de Suétone donne à penser qu'il n'y eut pas d'influence directe entre les trois historiens. Leurs récits remonteraient, directement ou non, à une source commune : l'histoire des guerres civiles qu'avait composée Asinius Pollion et qui ne nous est pas parvenue. Plutarque nomme Pollion parmi les compagnons de César présents lors du passage du Rubicon, et Suétone cite par trois fois l'œuvre en question (**Cés.,** 30, 5; 55, 7; 56, 4) : sur le point qui nous occupe, elle apportait la version d'un témoin oculaire.

SUETONE, 31-32	PLUTARQUE, César, XXXII	APPIEN, Guerres civiles, II, 35
1) **Départ de Ravenne.**		
praemissis confestim clam cohortibus	(envoi à Ariminum de chefs peu armés).	(envoi à Ariminum de chefs et de soldats d'élite)
spectaculo publico per dissimulationem interfuit	μονομάχοις ἐφεστὼς γυμναζομένοις καὶ θεώμενος	
conuiuio se frequenti dedit	(C. assiste à un banquet, et y laisse ses invités)	
sub solis occasum	ἤδη συσκοτάζοντος	περὶ ἑσπέραν
mulis e proximo pistrino ad uehiculum iunctis	τῶν μισθίων ζευγῶν ἐπιβὰς ἑνός	ζεύγους ἐπιβάς.
2) **Passage du fleuve.**		
Rubiconem flumen, qui prouinciae eius finis erat	(même précision)	
paulum constitit	ἔσχετο δρόμου	ἔστη τοῦ δρόμου
reputans quantum moliretur cunctanti	(mêmes indications, mais développées)	
conuersus ad proximos	τῶν φίλων τοῖς παροῦσιν	πρὸς τοὺς παρόντας
« etiamnunc... agenda erunt »	(ce sera pour tous les hommes une calamité historique)	(s'il ne passe pas, il fera son propre malheur; s'il passe, celui de tous les hommes).
ostentum tale... ad alteram ripam	(il rêva la nuit précédente « qu'il avait affaire avec sa propre mère ») (Amyot)	οἷά τις ἔνθους
« Alea iacta est »	" ἀνερρίφθω ὁ κύβος "	" ὁ κύβος ἀνερρίφθω "

2° Si l'on fait abstraction des divergences de détail, Suétone reproduit sur l'événement une **sorte de tradition moyenne,** de κοινή que nous pouvons utilement résumer comme suit :

a) informé de l'échec définitif de ses tribuns et de leur fuite, César quitte Ravenne le soir, secrètement, à la suite de ses troupes envoyées en avant;

b) avant de franchir le Rubicon, il s'arrête un moment, troublé, mesurant la solennité et la gravité de cet acte;

c) un signe d'en haut s'est manifesté à lui : pour le passage, prétendent certains (Suétone nettement et, fort discrètement, Appien); contre, selon d'autres (Lucain, Plutarque);

d) il franchit le fleuve en prononçant une parole « historique » d'inspiration fataliste.

3° A l'intérieur de ce cadre assez strict, quelle est donc **la part de Suétone ?**

a) **Un souci extrême du détail matériel.** — Le narrateur multiplie les précisions, même si elles sont inutiles à l'ensemble du récit (l'école de gladiateurs; les mulets du moulin; l'erreur d'itinéraire; les bergers accourus).

(2) A. Macé : *Essai sur Suétone*, Paris, 1900. Cf. notamment : p. 410 et les opinions citées dans la note 5.

b) **Une attitude rationaliste.** — Une précision en attire nécessairement une autre, pour la justifier : César se perd dans la nuit parce que ses lumières se sont éteintes; l'homme au chalumeau disposera d'une trompette grâce à l'arrivée des soldats. Ce désir de tout expliquer rationnellement se marque surtout dans la manière toute personnelle dont Suétone présente le signe des dieux (**ostentum...; deorum ostenta**) : l'intervention de cet étranger mystérieux est certes inattendue, bizarre — mais non pas surnaturelle en elle-même. Et M. Carcopino, qui semble accepter ce récit comme historiquement exact, peut à bon droit en suggérer une explication par une « mise en scène ou présence d'esprit » de la part de César (3).

c) **Une parfaite objectivité.** — L'expression est monotone (abus des ablatifs absolus, des subordinations par **cum**), le récit linéaire, sans arrière-plan ni relief. L'auteur s'efface entièrement, ne cherche pas l'effet oratoire, s'interdit tout commentaire personnel et même, dirait-on, toute opinion sur cet événement, pourtant considérable.

Approuve-t-il le geste de César ? le blâme-t-il ? on ne saurait le dire, alors que dans d'autres chapitres (**Cés.,** 76 à 79) seront nettement flétries la vanité et les prétentions tyranniques du dictateur.

Toujours est-il que l'ensemble de ce récit, avec cette succession de petits hasards heureux qui paraissent guider son héros et ce prodige final qui le décide à agir, corrobore les vues de M. Carcopino sur la « mystique de la force » de César : les dieux sont avec lui, et le justifient. Et quand leur faveur sera sur le point de l'abandonner, quelques jours avant sa mort, son biographe aura soin de mentionner (**Cés., 81,** 4) le jeûne et les larmes des troupes errantes de chevaux qu'en franchissant le Rubicon César avait consacrées au dieu du fleuve. Ainsi Suétone semble respecter à la fois la matérialité des faits et l'état d'esprit de César.

* * *

II. — CÉSAR (Guerre civile, I)
UN COMPTE RENDU DISCRET ET TENDANCIEUX

CHAP. 5, § 5 (fin). — *Is eo tempore erat Rauennae expectabatque suis lenissimis postulatis responsa, si qua hominum aequitate res ad otium deduci posset.*

5, 5 (fin). — A ce moment (*a*), celui-ci (= César) était à Ravenne et attendait une réponse à ses demandes si modérées (*b*), pour le cas où un peu d'équité au cœur des hommes pourrait finalement conduire à la paix.

(6 et 7 : loin d'acceuillir ses propositions Pompée et le Sénat font des levées de troupes et multiplient les illégalités. César se justifie devant ses soldats, qui lui demandent de venger les tribuns offensés).

CHAP. 8. — 1. *Cognita militum uoluntate, Ariminum cum ea legione proficiscitur ibique tribunos plebis, qui ad eum confugerant conuenit; reliquas legiones ex hibernis euocat et subsequi iubet.* — 2. *Eo L. Caesar adulescens uenit, cuius pater Caesaris erat legatus...*

8, 1-2. — Assuré de l'aveu de ses soldats, il part avec cette légion (*c*) pour Ariminum, et y rencontre les tribuns de la plèbe qui venaient chercher refuge (*d*) auprès de lui; quant aux autres légions, il les rappelle de leurs quartiers d'hiver (*e*) avec ordre de suivre. Y arrive aussi le jeune Lucius César, celui dont le père était légat de César... etc.

Notes. — (*a*) Le 7 janvier 49. Dans le même chapitre César vient de rappeler la séance du Sénat de ce jour le *senatusconsultum ultimum* et la fuite des tribuns.

(*b*) Il s'agit de la lettre de César au Sénat apportée par Curion et lue à la séance du 1[er] janvier. Cicéron la juge tout autrement en écrivant à Tiron : « *Omnino et ipse Caesar, amicus noster, minaces ad senatum et acerbas litteras miserat.* » (*Fam.*, XVI, 11).

(*c*) La XIII[e], légion d'élite récemment complétée — la seule que César eût alors avec lui, car « reliquae nondum conuenerant » (I, 7, 8).

(*d*) *Confugerant ad eum* = « avaient quitté Rome (le 7) pour venir chercher refuge auprès de lui ». Cf. : I, 5, 5 : « *Profugiunt statim ex urbe tribuni plebis seseque ad Caesarum conferunt* » (= « ... et se mettent en route pour aller rejoindre César »).

(*e*) Notamment les VIII[e] et XII[e], campées à Mâcon. D'après les distances parcourues par ces troupes et les dates de leur arrivée, le colonel Stoffel a au contraire établi qu'elles avaient été rappelées beaucoup plus tôt, vers le 20 décembre (*Histoire de Jules César, Guerre Civile,* I, p. 206).

* * *

Fait capital : dans le chapitre 8, relatant sa marche de Ravenne à Ariminum, **César escamote le passage du Rubicon.** Le cours d'eau n'est même pas mentionné : ni événement, ni mot historique ! Pourquoi ?

1° Les **raisons d'ordre littéraire** sont ici secondaires.

Esprit réaliste, César n'écrit que pour l'action. Hors les petites habiletés qu'exige l'auto-défense (présentation des faits, choix de certains termes), l'effet littéraire n'a pas pour lui plus d'importance qu'il n'en aura pour Suétone.

(3) J. CARCOPINO : *op. cit.*, p. 858.

Soit, dira-t-on, mais ses habitudes de composition sont très différentes de celles de son biographe futur, et l'allure de son récit s'en ressent, même lorsque sa véracité n'est pas en cause. César condense, élimine, choisit, et jamais ne se laisse aller au plaisir de conter pour conter, comme fera si souvent Suétone :

« Combien César est loin de ce goût de l'anecdote, de cette recherche du détail curieux avide de « découvrir des chiffres, de cette énumération fastidieuse de circonstances accessoires, de cet éparpillement du « récit — défauts qui caractérisent Plutarque, même Appien, bien plus encore que Suétone » (4).

Toutefois, en admettant même que ces remarques puissent contribuer à expliquer l'escamotage du Rubicon, il est évident qu'elles ne sauraient y suffire.

2° On dit communément que César a voulu **voiler l'illégalité** de son action. Certes ! mais essayons de préciser.

Remarquons d'abord que, tout en soulignant le franchissement de la frontière — ce que César ne fait pas —, Dion-Cassius ne donnera pas plus de détails que lui, en écrivant laconiquement :

« Informé de ces événements, César se rendit à Ariminum, s'avançant pour la première fois hors des limites de sa province. » (**Histoire Romaine,** XLI, 4.)

D'autre part, qu'elle fût ou non expressément mentonnée, l'illégalité devait ressortir des multiples précautions que César prenait pour s'en justifier.

Par ailleurs son silence sur ce point le privait de la puissante excuse qu'eussent pu lui fournir l'intervention et l'encouragement des dieux.

Enfin et surtout, il ne pouvait ignorer les limites psychologiques de la vraisemblance : n'était-ce pas trop spéculer sur l'ignorance ou l'étourderie du lecteur, que d'espérer le tromper par cette omission ?

3° César n'a pas voulu dissimuler l'acte matériel du passage du Rubicon (c'était bien impossible !), mais **donner une fausse idée de l'état d'esprit dans lequel il l'a accompli.**

A. **Avant le passage du Rubicon.** — a) Il désire sincèrement la paix, qu'il attend à Ravenne, en Cisalpine, dans le respect de la légalité, et n'ayant encore rappelé qu'une légion (c'est faux, nous l'avons vu) ; l'expression : *res ad otium deduci...* (I, 5, 5) oppose son attitude à la rage belliqueuse de Pompée, qui *rem ad arma deduci studebat* (I, 4, 5) ;

b) il ne quitte Ravenne que contre son gré, parce qu'on l'a obligé à se défendre : c'est la nouvelle des graves événements survenus à Rome le 7 janvier (5) qui détermine le discours aux soldats;

c) l'approbation unanime et la volonté des soldats le décident à agir : voilà qui dément les allégations mensongères de Pompée devant le Sénat, sur la prétendue désaffection de sa troupe ! (I, 6, 2).

Sur le ton et sur l'effet de cette harangue, on relève chez Suétone (**Cés.,** 33, 1 : César en posture de suppliant et chez Lucain (I, 352-3 : « *non clara murmure* » des soldats) des détails que César pouvait juger incompatibles avec son prestige d'**imperator.** Mais c'est surtout la date et le lieu qu'il modifie, anticipant d'Ariminum à Ravenne afin d'atténuer sa responsabilité personnelle (cf. I, 8, 1 : « *Cognita militum uolontate* »).

Il convient de noter que les autres auteurs sont loin d'être d'accord sur ce point, mais que tous situent dans une seule et même ville, comme cause et effet, la jonction avec les tribuns fugitifs et le discours aux soldats : les deux événements ayant lieu, selon les uns à Ravenne (Plutarque, Appien), selon les autres à Ariminum (Lucain, Suétone, Dion Cassius). Mais Suétone et Dion indiquent clairement que le départ de Ravenne est dû néanmoins aux nouvelles du 7 janvier — ce qui, comme la version de César (6), suppose qu'un courrier a devancé les tribuns.

Ainsi le rédacteur des **Commentaires** retarde le rappel des légions de Transalpine, antidate son discours d'Ariminum, mais expose avec exactitude la cause immédiate du passage du Rubicon : il nie la « préméditation » et insiste sur la « légitime défense ».

B. **Après le franchissement du Rubicon.** — Et le passage du fleuve ne modifiera en rien les dispositions conciliantes de César, qui chargera encore Lucius César et Roscius, les envoyés de Pompée, de transmettre à ce dernier de nouvelles offres de paix (I, 9). Elles se heurteront, une fois de plus, à l'intransigeance de Pompée (I, 10 et 11 : *Erat iniqua condicio...*) ce qui réduira César à l'usage de la force et à la conquête de l'Italie... Et pourtant, après la prise de Corfinium (I, 24, 5), ne fera-t-il pas encore une tentative ?

Par son silence significatif, César veut donc laisser entendre ce qu'il n'ose pas affirmer directement : **qu'il n'y a pas eu de passage du Rubicon,** car l'événement matériel n'est rien en lui-même si on le dépouille de toute valeur symbolique et fatidique. Or César a passé le fleuve **sans ces troubles de conscience, sans ce vertige de l'irrémédiable** dont témoignent au contraire tous les autres auteurs (7).

(A suivre) H. DUBOURDIEU.

---

(4) J. Ruch : *La véracité du récit de César dans les six premiers chapitres du De Bello Ciuili.* R.E.L., 1949, pp. 118-137. Cf. notamment : p. 129 et p. 135.

(5) Comme l'a montré M. Ruch (*op. cit.*, p. 130), dans *quibus rebus cognitis* de I, 7, 1, l'expression *quae res* ne peut désigner que les événements du 7 janvier, à l'exclusion de ceux qui suivirent. Le chapitre VI constitue donc une sorte de parenthèse anticipative.

(6) Stoffel (*op. cit.*, t. I, pp. 212-3) pense que ce courrier atteignit César à Ravenne, dans la nuit du 10 au 11 janvier.

(7) Cf. J. André : *La vie et l'œuvre de C. Asinius Pollion*, Paris, 1949, p. 58 (à propos du passage du Rubicon) : « Plutarque, signalant la présence de Pollion, nous indique sa source; Pollion a marqué l'agitation intérieure de César qui précéda le ἀνεῤῥίφθω ὁ κύβος, et corrigé son récit tendancieux ».